This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

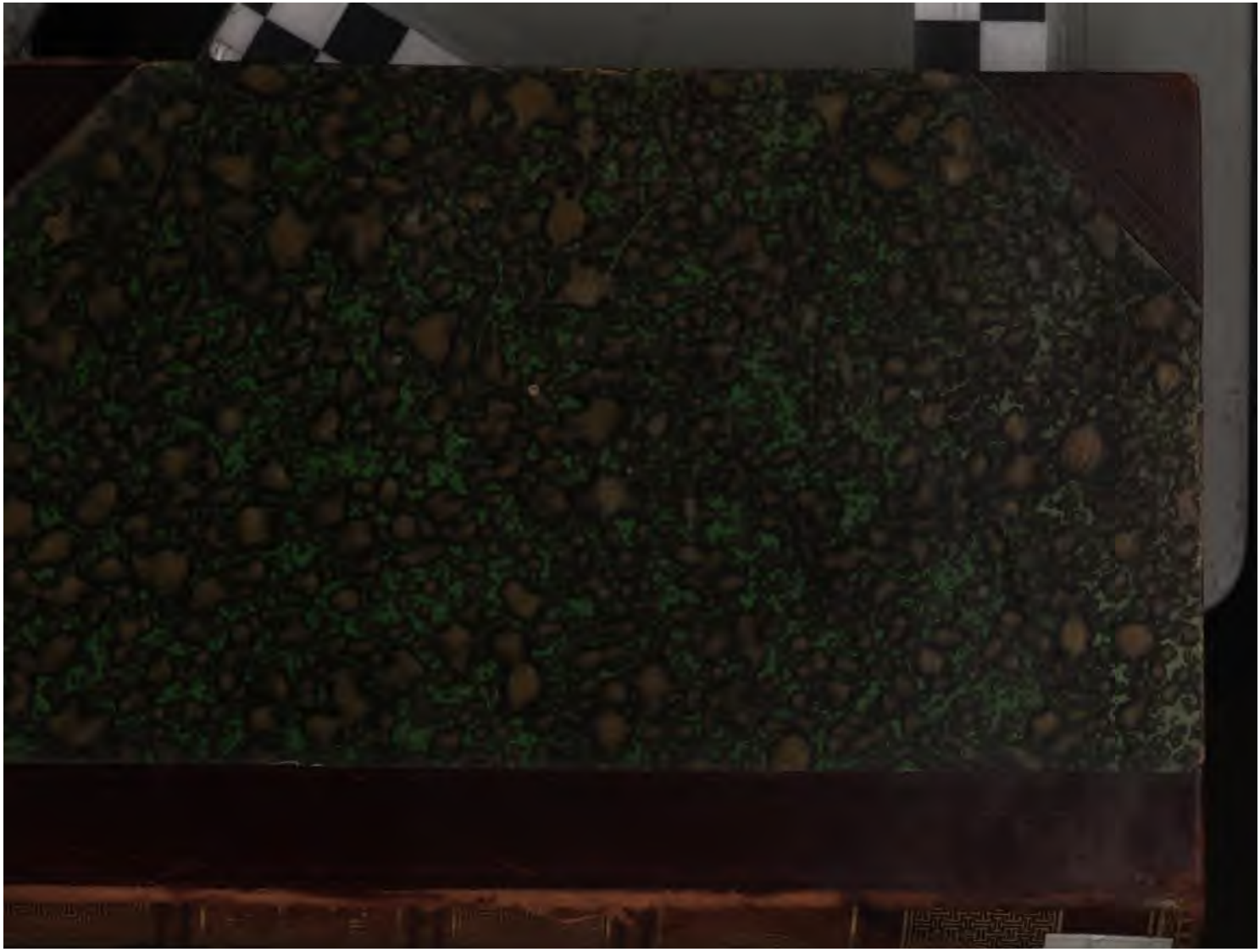
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



LELAND STANFORD JUNIOR UNIVERSITY
ORGANIZED 1891
STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

LELAND STANFORD JUNIOR UNIVERSITY
ORGANIZED 1891
STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

4057/210,-

BOX

171021

Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur.

PROTECTORAT:
Se. Kön. Hoheit
GROSSHERZOG KARL ALEXANDER
von Sachsen.

PROTECTORAT:
Se. Kön. Hoheit
PRINZ GEORG
von Preussen.

Das Curatorium:

Dr. R. Gneist
Ordentl. Professor an der Kgl. Universität zu Berlin.

Dr. W. Scherer
Ordentl. Professor an der Kgl. Universität zu Berlin.

Dr. K. Werder
Geh. Rath und Professor an der Königl. Universität zu Berlin.

Adolf Hagen
Stadtrath.

STATUT:

§. 1. Jeder Literaturfreund, welcher dem *Allgemeinen Verein für Deutsche Literatur* als Mitglied beizutreten gedenkt, hat seine desfallsige Erklärung an eine beliebige Buchhandlung oder an das Bureau des Vereins für Deutsche Literatur in Berlin W., Lützowstrasse 113, direct zu übermitteln.

§. 2. Die Mitglieder verpflichten sich zur Zahlung eines Serienbeitrages von Achtzehn Mark Reichs-Währung, der bei Empfang des ersten Bandes der Serie zu entrichten ist. (Für die Serie I – IV betrug derselbe 30 Mark pro Serie.)

§. 3. Jedes Mitglied erhält in der Serie vier Werke aus der Feder unserer beliebtesten und hervorragendsten Autoren, die durchschnittlich einen Umfang von 20—23 Bogen haben, sich durch geschmackvolle Druckausstattung und höchst eleganten Einband auszeichnen und in Zwischenräumen von 2—3 Monaten zur Ausgabe gelangen.

§. 4. Die Vereins-Publicationen gelangen zunächst nur zur Vertheilung an die Vereinsmitglieder und werden an Nichtmitglieder erst später und auch dann nur zu bedeutend erhöhtem Preise abgegeben.

§. 5. Ein etwaiger Austritt ist spätestens bei Empfang des dritten Bandes einer jeden Serie der betreffenden Buchhandlung, resp. dem Bureau des Vereins anzuzeigen.

§. 6. Die Geschäftsführung des Vereins leitet Herr Verlagsbuchhändler **Dr. Hermann Paetel** in Berlin selbstständig, sowie ihm auch die Vertretung des Vereins nach innen und aussen obliegt.

Jeder Band von Serie V an ist elegant in Halbfranz mit vergoldeter Rückenpressung gebunden.

Alle Buchhandlungen des In- und Auslandes, sowie das Bureau des Vereins in Berlin, W., Lützowstrasse 113, nehmen Beitritts-Erklärungen entgegen.

In den bisher erschienenen Serien I—VIII kamen nachstehende Werke zur Vertheilung:

Serie I

Bodenstedt, Fr., Aus dem Nachlasse Mirza-Schaffy's.

Hanslick, Dr. Ed., Die moderne Oper.

***Löher, Franz v.**, Kampf um Paderborn 1597—1604.

***Osenbrüggen, E.**, Die Schweizer, Daheim und in der Fremde.

***Reitlinger, Edm.**, Freie Blicke. Populärwissenschaftliche Aufsätze.

***Schmidt, Adolf**, Historische Epochen und Katastrophen.

Sybel, H. v., Vorträge und Aufsätze.

Serie II

***Auerbach, Berthold**, Tausend Gedanken des Collaborators.

Bodenstedt, Fr., Shakespeare's Frauencharaktere.

***Frenzel, Karl**, Renaissance- und Rococo-Studien.

***Gutzkow, Carl**, Rückblicke auf mein Leben.

***Heyse, Paul**, Giuseppe Giusti, Gedichte.

***Hoyns, Dr. G.**, Die alte Welt.

***Richter, H. M.**, Geistesströmungen.

Serie III

Bodenstedt, Fr., Der Sänger von Schiras, Hafisische Lieder. (Vergriffen.)

***Büchner, Louis**, Aus dem Geistesleben der Thiere.

***Goldbaum, W.**, Entlegene Culturen.

***Lindau, Paul**, Alfred de Musset.

Lorm, Hieronymus, Philosophie der Jahreszeiten. (Vergriffen.)

Reclam, C., Lebensregeln für die gebildeten Stände.

***Vambéry, H.**, Sittenbilder aus dem Morgenlande.

Serie IV

***Dingelstedt, Fr.**, Literarisches Bilderbuch.

Büchner, Dr. Louis, Liebesleben in der Thierwelt.

***Lazarus, Dr. M.**, Prof., Ideale Fragen.

***Lenz, Dr. Oscar**, Skizzen aus Westafrika.

***Strodtmann, Ad.**, Lessing, Ein Lebensbild.

***Vogel, Dr. H. W.**, Professor, Lichtbilder nach der Natur.

***Woltmann, Dr. A.**, Professor, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte.

Serie V

Hanslick, Prof. Dr. E., Musikalische Stationen. (Der modernen Oper II. Theil.)

***Cassel, Professor Dr. Paulus**, Vom Nil zum Ganges. Wanderungen in die orientalische Welt.

***Werner**, Contreadmiral a. D., Erinnerungen und Bilder aus dem Seeleben. 3. Auflage.

***Lauser, Dr. W.**, Von der Maladetta bis Malaga.

Serie VI

***Lorm, Hieronymus**, Der Abend zu Hause.

***Schmidt, Max**, Der Leonhardsritt, Lebensbilder aus dem bayerischen Hochlande.

***Genée, Dr. Rudolf**, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels.

***Kreyssig, Friedrich**, Literarische Studien und Characteristiken.

Serie VII

*Weber, **M. M. Freiherr von**, Vom rollenden **Flügelrade**.

*Ompteda, **Freiherr von**, Aus **England**. **Skizzen** und Bilder.

Hopfen, Dr. Hans, Lyrische Gedichte und Novellen in Versen.

***Das moderne Ungarn.** Herausgegeben von Dr. Ambros Neményi.

Serie VIII

Ehrlich, Prof. H., Lebenskunst und Kunstleben.

Hanslick, Prof. Dr. (Wien). Aus dem Opernleben der Gegenwart. (Der „Modernen Oper" III. Theil.)

Reuleaux, Geh. Rath Prof. F. (Berlin). Quer durch Indien. Mit 20 Original-Holzschnitten.

Klein, Dr. H. J., Astronomische Abende.

Serie IX

Brahm, Dr. Otto, Heinrich von Kleist. (Preisgekröntes Werk.)

Egelhaaf, Professor Dr. G., Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation. (Preisgekröntes Werk.)

Jastrow, Dr. J., Geschichte des deutschen Einheitstraumes und seiner Erfüllung. (Preisgekröntes Werk.)

Gottschall, R. v., Todtenklänge und Lebensfragen. Studien zur neuen Literatur.

Demnächst werden erscheinen:

Preyer, Prof. Dr. W., Altes und Neues aus Natur- und Menschenleben.

Jähns, Major Max, Volksthum und Heerwesen, Krieg und Kultur.

Lotheissen, Prof. Dr. F., Margarethe von Navarra. Ein Kultur- und Literaturbild aus der Zeit der französischen Renaissance.

Gneist, Prof Dr. R., Das englische Parlament in seinen Wandlungen bis zur heutigen Reformbill.

Rodenberg, Dr. Julius, Bilder aus dem Berliner Leben.

Hanslick, Aus dem Concertleben der Gegenwart.

Bezugs-Erleichterung von Serie I—VII.

Damit den verehrlichen Mitgliedern, welche der VIII. und IX. Serie beitreten, Gelegenheit gegeben wird, sich aus den bereits ausgegebenen 7 Serien die ihnen zusagenden Werke **billiger als zum Einkaufspreise von 6 Mark** pro Band anschaffen zu können, haben wir bei einer **Auswahl** aus den mit einem * bezeichneten Bänden der Serie I—VII zur Erleichterung des Bezuges eine bedeutende Preisermässigung eintreten lassen, und zwar in der Weise, dass nach freier Auswahl

5	Bände	anstatt	25	Mark	jetzt	20	Mark	kosten,
10	„	„	45	„	„	35	„	„
15	„	„	60	„	„	50	„	„
20	„	„	90	„	„	65	„	„
25	„	„	112	„	„	80	„	„
30	„	„	135	„	„	95	„	„

Bei Abnahme der Serie I—VIII (excl. Lorm, Philosophie) = 43 Bände stellt sich der Preis auf Mk. 160,—.

Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur.

Geschäftsführender Director:

Dr. Hermann Paetel,

Verlagsbuchhändler in Berlin, W., Lützowstrasse 113.

Literariſche
Todtenklänge und Lebensfragen.

Von

Rudolf von Gottſchall.

Berlin.
Allgemeiner Verein für Deutſche Literatur.
1885.

PT343
G67

Alle Rechte vorbehalten.

Inhalt.

Portraits.

Seite

1. Karl Gutzkow 1
2. Heinrich Laube 56
3. Franz Dingelstedt 96
4. Ferdinand Freiligrath 141
5. Emanuel Geibel 175

Studien.

1. Der naturalistische und photographische Roman in Frankreich 207
2. Die dramatischen Dichter in Frankreich und Deutschland . 298
3. Das neue deutsche Lustspiel 347

Portraits.

Im letzten Jahrzehnt hat Deutschland eine Zahl seiner hervorragendsten Schriftsteller und Dichter verloren, welche seit den Jahren 1830 und 1840 bis zur Gegenwart die Entwicklung unserer Literatur beherrschten oder auf einzelnen Gebieten der Dichtkunst die vornehmste Stelle einnahmen. Bei aller Regsamkeit der neuesten Produktion sind sie durch Dichter von gleicher Bedeutung bisher nicht ersetzt worden. Der stets wache Sinn des Publikums für das Neue und Neueste hat wohl zunächst die Aufmerksamkeit von vielen Schöpfungen derselben abgelenkt, welche dauernder Beachtung würdig erscheinen müssen; aber auf die Hochfluth der Mode, welche ihren lärmenden Wogenschlag und zerstiebenden Schaum auch über die festgegründeten Felsensäulen hinwegspritzt, folgt bald wieder eine Ebbe, welche dieselben bloßlegt und dem unbefangenen Blick gestattet, das Dauernde vom Vergänglichen zu unterscheiden.

Die fünf Dichter, deren Portraitreliefs wir hier ihren Monumenten in der Nekropolis unserer Literatur einmeißeln wollen, haben alle Anspruch auf dauernden Nachruhm, sei es wegen der Summe ihrer Thätigkeit und ihres bedeutenden Einflusses auf die Entwicklung unserer Literatur, sei es wegen einzelner unvergeßlicher Gedichte und Dichterwerke. Alle fünf hat in den zwei letzten Lustren der Tod dahingerafft: es ist damit ein ganzes Geschlecht tonangebender Meister ausgestorben,

und dieſe Blätter werden die jüngere Generation daran erinnern, daß die Todtenglocke einer ganzen literariſchen Epoche vornehmlich in dieſem Jahrzehnt geläutet hat.

Die Führer der jungdeutſchen Bewegung, Karl Gutzkow und Heinrich Laube, welche dem modernen Princip in der Literatur zuerſt Geltung verſchafften, anfangs im Sturm und Drang, ſpäter in dauernden poetiſchen Schöpfungen, haben bis in die neueſte Zeit hinein ihr geiſtiges Supremat behauptet, beſonders auf dem Gebiete des Dramas und des Romans. Laube iſt als Dramaturg und Theaterleiter mit der Geſchichte der deutſchen Bühne aufs engſte verknüpft geblieben. Auf dieſem Gebiete folgte ihm einer der geiſtvollſten Lyriker und Novelliſten, Franz Dingelſtedt mit veränderter Tendenz der Theaterleitung, aber in ſeinem Denken, Fühlen und Dichten doch aus der jungdeutſchen Schule hervorgegangen. Während Ferdinand Freiligrath in verſchiedenen Epochen durch eine eigenartige Dichtweiſe bald den Beifall der ganzen Nation, bald denjenigen einzelner Parteien errang, hat Emanuel Geibel, der ſich von den Anfängen zarter Liederdichtung und formvollendeter Nachdichtungen zur Bedeutung eines gedankenvollen und ſelbſtſtändigen Poeten aufſchwang, den erſten Platz unter den deutſchen Lyrikern bis zu ſeinem Tode unbeſtritten behauptet.

Die Charakteriſtik dieſer hervorragenden Dichter iſt daher nicht bloß ein akademiſches Eloge, das wir der Erinnerung der Verſtorbenen weihen; ſie iſt auch zugleich ein Beitrag zur Charakteriſtik einer literariſchen Epoche, deren Tendenzen nicht auf den Ausſterbeetat geſetzt werden dürfen, ohne die friſche und freudige Entwicklung unſerer Literatur zu lähmen und die Uhr derſelben in bedenklicher Weiſe zurückzuſtellen.

Karl Gutzkow.

Einer der bedeutendsten und einflußreichsten Schriftsteller unserer Nation ist dahingegangen; einer der Autoren, welche eine umfassende geistige Wirkung ausgeübt, eine imponirende Summe von Gedankenschätzen dem geistigen Hausschatz unsers Volkes hinzugefügt haben. In die Klage um seinen Verlust mischt sich eine andere schwerwiegende Klage: von Jahrzehnt zu Jahrzehnt verringert sich der Antheil der Nation an den hochbegabten Meistern des Wortes und der Dichtung; die gehässige Feindschaft literarischer Cliquen führt zur Indifferenz in immer weitern Kreisen; man adoptirt den Tadel einer vernichtenden Kritik, um damit die eigene Antheillosigkeit an allem dichterischen Schaffen zu bemänteln. Außer einigen Modeschriftstellern, welche zu kennen zum guten Ton gehört, welche wahrlich nicht zu den großen Geistern unserer Nation gezählt werden dürfen, die aber gleichsam oben schwimmen und sich bequem abschöpfen lassen, gibt es kaum noch Poeten, deren man im Salon und am häuslichen Herd mit Antheil gedenkt: die Lektüre der Zeitungen und Journale hat die sinnige Ver-

tiefung in ein Dichterwerk und seine stillen Gedankenkreise verdrängt. Die Literatur hat sich ausgebreitet und verflacht; täglich tauchen neue Romane auf, die auf dem gleichmäßigen Niveau der Journalistik in Reih und Glied stehen: die Kritik, soweit sie sich noch um poetisches Schaffen kümmert, spendet das gleiche Lob den Großen wie den Geringen, nur daß für die ersten noch der hämische, niederschmetternde Tadel übrig bleibt, womit junge, oft unreife kritische Heißsporne in die literarische Arena einbrechen, um sich die Sporen zu verdienen. Das Gestern wird über dem Heute vergessen: über einem langjährigen literarischen Wirken rauscht bald der Lethestrom; wer hat Zeit oder Lust, sich darum zu kümmern? Von Pietät gegen namhafte Schriftsteller ist ja nicht die Rede; niemand geht mit einem solchen Beispiel voran, und die große Menge will doch immer nur nachfolgen.

Bei Gutzkow kam hinzu, daß er in einem langen kritischen und polemischen Wirken, wie wir bald sehen werden, eine Summe von Feindschaften aufgehäuft hatte, deren Erbe von einer jüngeren Generation oft ohne ein beneficium inventarii angetreten wurde. Es gibt eine Art von literarischer Blutrache, die sich von Geschlecht zu Geschlecht forterbt, und die Söhne rächen die im erbitterten literarischen Kampfe erschlagenen und scalpirten Väter.

Karl Gutzkow ist ein echtes berliner Kind, wie der Dichter des „Phantasus", Ludwig Tieck, der Romantiker, dessen reiche Phantasieblüthen dem märkischen Sande entsprossen, aber auch wie der Dichter des „Nante Strumpf" und „Reinecke Fuchs", der witzige Adolf Glasbrenner, mit dem er auf denselben Schulbänken zusammensaß. Ueber seine Knabenjahre hat er uns selbst Auskunft gegeben in dem ansprechenden Werke „Aus der Knabenzeit" (1852), das den ersten Band seiner „Gesammelten Schriften" bildet. Es ist dies eine reizende Idylle, eine Idylle der Hintertreppen und Hinterhöfe der Residenz. Gutzkow

war der Sohn eines Bereiters in den Ställen des Prinzen Wilhelm in Berlin, die sich in dem Akademiegebäude befanden, und am 17. März 1811 geboren. Der Knabe wuchs auf unter den wechselnden Eindrücken, die sich in diesem seltsamen classischen und romantischen Gebäude mit dem wirren Gemäuer seiner innern Höfe und seinen schauerlichen viereckigen und runden Thürmen darboten. Das Interieur der Höfe interessirte den Dichter mehr, als was oben in den akademischen Sälen vor sich ging, wo Schleiermacher las, die künftigen Düsseldorfer nach Gipsabgüssen zeichneten, ein neues Werk von Humboldt über die Kawisprache aus der Presse kam, während die Raben die goldene Himmelskugel der Bode'schen Sternwarte umflatterten, die zugleich der Leichengeruch der grauenvollen Anatomie anlockte. Mehr aber interessirten den Knaben die schmetternden Trompeten, das Wiehern und Kettenrasseln von hundert Pferden, die durch Trommelschlag und Pistolenschüsse an kriegerischen Lärm gewöhnt wurden. Mitten in den Höfen boten die kleinen Gartenplätze eine anmuthige Miniaturidylle: grüne Rasenbänke, Lauben von wildem Wein, und in einem Seitenhofe stand ein riesengroßer Nußbaum, der dem ersten Wagenlenker des Königs gehörte, die Freude des Knaben. Vielseitig waren die Eindrücke des Knaben; denn ein Echo von der geistigen Welt da oben drang doch auch in die Kreise below stairs, in die subalterne Welt, in welcher der Knabe aufwuchs unter allerlei Familien- und Kasernenabenteuern, die er mit den lebendigsten Farben schildert. Die erste Berührung mit der gebildeten Welt im Hause eines Malers war folgenreich für die weitere Entwickelung des Knaben. In den Jahren 1821—29 besuchte dieser das Friedrich-Werdersche Gymnasium, das damals unter der Leitung des Rektors Ribbeck stand, eines korrekten Denkers mit vornehmem Schliff, vornehmer Geringschätzung, reichem Wissen und gewandter Rede. Der junge Gutzkow war ein sehr eifriger Schüler: er schwärmte

damals für Jean Paul, und die Spuren dieser Jugendlektüre zeigen sich in den späteren Werken des Autors: sie sind ebenso reich an geistigen Früchten, wenn auch nicht an lockenden Blüthen der Phantasie, wie Jean Pauls Schriften, und eine gewisse Ungelenkheit, wo es in der Erzählung gilt, die verknüpfenden Bindeglieder einzufügen, haben beide gemein. Das Theater durfte der junge Gymnasiast wenig besuchen, weil sein kirchlich gesinnter Vater den Theaterbesuch für den geraden Weg zur Hölle erklärte. Wohl aber konnte dem strebsamen Sohn die Lektüre der Journale nicht versperrt werden: er interessirte sich lebhaft für den Streit zwischen Saphir und Rellstab und besonders für Menzel's „Deutsche Literatur" und das „Literaturblatt" des Stuttgarter Autors. Schon als Primaner arbeitete Gutzkow an Journalen mit: er war ein frühreifer Kopf von glänzender Begabung.

Im Jahre 1829 bezog er die Berliner Universität: es war die Blüthezeit der Hegel'schen Philosophie, die Zeit, in welcher die „Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik" den Ton angaben, und neben der Hegel'schen Dialektik war die mehr platonische Schleiermacher's von großem Einfluß auf die Bildung der Jugend. Gutzkow wurde unter diesen, mit aller Regsamkeit erfaßten Eindrücken ein philosophisch geschulter Kopf; der Sinn für die Auffassung der feinsten geistigen Schattirungen war in ihm geweckt, ein Sinn, den er in allen seinen Schriften bewährte, während viele seiner Gegner nichts sind als platte Realisten. Die Charakterköpfe der damaligen Berliner Universitätsprofessoren, welche ihm selbst die vielseitigste Anregung gewährten und nach allen Seiten hin geistige Perspectiven eröffneten, hat Gutzkow in seinem Aufsatze „Das Kastanienwäldchen in Berlin" mit gewohnter feiner Silbouettirung entworfen.

Im Jahre 1830, als Gutzkow gerade mit einer Arbeit „De diis fatalibus" den Preis über seine Concurrenten davon-

getragen hatte, kam die Nachricht vom Ausbruche der Julirevolution nach Berlin. Die blitzartige Wirkung dieser Kunde ist wohl durch weit größere Thatsachen der neueren Geschichte nie erreicht worden; es war eine Zeit allgemeiner Erschlaffung, und jene Nachricht wirkte wunderbar aufrüttelnd: alle jugendlichen Lebenskräfte der Nation waren auf einmal geweckt, alles was noch von Hoffnung, von Glauben an die Zukunft in ihr lag; es war, als ob den strebsamen Geistern eine neue Arena geöffnet worden wäre. Gutzkow legte seine theologisch-philosophischen Studienhefte beiseite und beschloß, alle seine geistigen Kräfte dem Cultus der neuen Ideen und der literarischen Förderung derselben zu widmen; es beherrschte ihn jene Stimmung, wie sie Herwegh in seinem „Béranger-Lied" ausspricht:

Frühling! Frühling! die Feder wird zur Schwinge
Und jedes Elend eine Seligkeit!
Frühling, Frühling, der Griffel wird zur Klinge,
Die muthig die verjüngte Welt befreit.

Er begann alsbald als einer der eifrigsten Journalisten thätig zu sein; in der That ist diese erste Epoche seines Wirkens, die vorzugsweise als die jungdeutsche bezeichnet werden kann, wesentlich journalistisch, kritisch, polemisch; das zweite Jahrzehnt von 1840 ab bezeichnet die Blüthe des Dramatikers, das dritte von 1850 ab diejenige des Romanschriftstellers, während später eine mehr eklektische Thätigkeit den Abschluß bildete. Zwar schließt sich dieses schöpferische Wirken Gutzkow's keineswegs so rubrikenmäßig nach den einzelnen Epochen ab, wie wir sie abgetheilt haben; die Thätigkeit der einen greift auch in die der andern hinüber, doch die vorwiegende Signatur jeder Epoche haben wir damit bezeichnet, und in der That ist diese Gliederung der Thätigkeit des Autors in ihren Hauptzügen durchaus nachweisbar.

Gutzkow ist einer unserer ersten Journalisten, er besaß die

unermüdliche Regsamkeit, die zu diesem Berufe gehört, das feine Gehör für die Herzschläge der Zeit und auch für ihre Herzkrankheiten, die sich in der Unregelmäßigkeit derselben zeigten; er besaß die Rüstigkeit und Schlagfertigkeit, die ein stets angreifender und angegriffener literarischer Kämpfer auf der Bresche bewähren muß. Dies beweist noch sein kurz vor seinem Tode erschienener „Dionysius Longinus" (1878), eine so geharnischte Streitschrift, wie er sie je in den kampflustigen Zeiten seiner Jugend veröffentlicht hat. Durch alle Epochen seines dichterischen Schaffens zieht sich diese journalistische Thätigkeit begleitend hindurch; sie war ihm eine innere Nothwendigkeit. Freilich, es war nicht der Journalismus der politischen Tretmühle, den er vertrat: wie hätte ein so origineller Kopf sich mit den überlieferten Parteiphrasen begnügen sollen? Er hatte für alles, was die Zeitchronik ihm bot, stets seine eigenen, oft umfassenden und großen Perspectiven; im wesentlichen aber verhielt er sich skeptisch, analytisch, zergliedernd, ja zerwühlend; er war ein Meister seinen Spürsinns, aber auch zersetzender Dialektik. Als literarischer Kritiker war er wesentlich ein Anwalt des verneinenden Geistes; es lag dies in der Signatur der Epoche, in welcher er auftrat. Der jungdeutsche Sturm und Drang hatte mit den alten Traditionen gebrochen; er lag im offenen Kriege mit der Romantik und ihren Nachzüglern. Diese Pseudoromantik trat aber auch in den folgenden Jahrzehnten in immer neuen Gestalten auf: kein Wunder, daß der Autor stets den Stein auf der Schleuder der Polemik behielt und ihn gelegentlich von neuem auf die romantischen Spukgestalten schleuderte. Als Polemiker hatte Gutzkow zwar viel ätzende Schärfe, oft auch eine verbitterte und erbitternde Herbheit, doch war sein Ton stets weit von demjenigen entfernt, den neuerdings die schwächlichen Epigonen Heine's oder die literarischen Gamins anschlagen, die den Skandal suchen um des Skandals willen, und welche Händel jeder Art vom Zaune

brechen, um sich damit das Bewußtsein der eigenen Wichtigkeit und andern den Anblick ihrer genialen Fechterposítur zu gewähren.

Noch als Student in Berlin gab Gutzkow ein „Forum der Journalliteratur" (1831) heraus, durch welches er die Aufmerksamkeit Wolfgang Menzel's gewann, der ihn nach Stuttgart zog. Wolfgang Menzel war damals der journalistische Löwe des Tages, und er sollte für Gutzkow's Lebensschicksale zunächst der Mittelpunkt werden. Von Haus aus waren sie nicht auf einen Ton gestimmt; die Sympathien für Jean Paul, die Antipathie gegen Heinrich Heine mochten sie gemein haben; doch Menzel schwärmte für die deutschen Romantiker und gefiel sich darin, Goethe's Lorber in den Staub zu ziehen. Gutzkow schildert in seinen „Rückblicken" die erste Begegnung mit dem kritischen Dictator: „Wolfgang Menzel, ein geborener Schlesier, hieß den schon lange erwarteten, blassen, magern, blonden berliner Ankömmling willkommen. Ihn selbst hatte die Natur mit breiten Schultern, kräftiger Brust, dunklem Haar ausgestattet. Sein Kopf hätte einem katholischen Geistlichen gehören können. Um den Mund, dessen Zähne vernachlässigt waren, spielte ein satirisches Lächeln, das sich bei manchem seiner Einfälle in's Sardonische verlieren konnte, während seine kurzsichtigen Augen, so oft die Brille, die solche regelmäßig bedeckte, abgenommen wurde, Trotz, strengen Ernst, ja zuweilen etwas Verklärtes oder Feierliches bekommen konnten. Sein Temperament schien das heftigste zu sein, der einmal ausgesprochene Wille unbeugsam. . . . Der Mann, der so vieles tadelte, hatte ohne Zweifel an seinem Schädel den Verehrungssinn. Ihm war das Gegentheil des nil admirari Bedürfniß".

Gutzkow wurde nun in Stuttgart Mitarbeiter des „Literaturblatts"; mit 30 Fl. monatlichem Gehalt diente er unter den Fahnen Wolfgang Menzel's. Er setzte inzwischen seine Studien

fort, und nachdem er bereits die philosophische Doctorwürde erlangt hatte, hörte er noch juristische und staatswissenschaftliche Collegien in Heidelberg und München. Nach der Veröffentlichung der „Briefe eines Narren an eine Närrin" (1832) trat er mit einem ersten größeren Werke auf, mit dem Roman „Maha Guru. Geschichte eines Gottes" (1833), einem Vorläufer seiner späteren Romandichtungen, obschon das eigentliche Romaninteresse zu erregen nicht in erster Linie die Aufgabe des Autors war. Soweit der Dichter durch diese Flucht in den Orient den Interessen des Tages aus dem Wege zu gehen schien, so sehr war diese Flucht nur eine scheinbare, und unter der Maske des asiatischen Rococo stand er plötzlich wieder mitten in unserer Gegenwart. Gustav Schlesier behauptete damals von diesem Roman, daß er der Wieland'schen Schule angehöre; in der That hat er mit derselben die Vorliebe für eine orientalische Einkleidung gemein, in welcher europäische Fragen sich maskiren, nur daß Wieland mehr auf eine Lebensmoral oder auf die Lehren des Lebensgenusses ausging, während Gutzkow tiefere metaphysische Probleme, welche die Weisen an der Spree beschäftigten, in das tibetanische Costüm kleidete. Auf diesem Gebiete der Politik hatte ja Montesquieu in seinen „Lettres persanes" schon früher mit glänzendem Erfolge die asiatische Politik zum Spiegel der europäischen gemacht.

Der Held des „Maha Guru" ist der tibetanische als Gott verehrte Dalai-Lama. Den Autor lockte die Aufgabe, in profaner Weise die Inkarnation Gottes in einem Menschen zu schildern: dies ist der geistige Mittelpunkt des Romans; mit der Dialektik, die er von dem Altmeister Hegel gelernt, wollte der Schüler darlegen, wie der Gott auch den Menschen überwinden und die falsche Göttlichkeit, die sich als Gottheit feiern läßt, durch die wahre Göttlichkeit des Menschlichen in Schatten gestellt wird. Doch Gutzkow ergeht sich dabei nicht in philosophischen Abhandlungen: im Verlaufe der Handlung tritt die

Bewegung der Idee hervor. Auch ist dieselbe so wenig aufdringlich, daß der flüchtige Leser diesen Kern leicht übersehen kann über dem überwuchernden Beiwerk der asiatischen Sittenschilderungen. Nicht die orientalische Pracht des Kostüms, nicht der landschaftliche Reiz dieses imposantesten Hochlandes der Erde begeisterte den Dichter zu glänzenden Schilderungen; ihm kam es darauf an, in den Volkssitten Stoff zu einer schneidenden Satire auf europäische Zustände zu finden. Der Zopf aus dem Reiche der Mitte und seinem verkörperten Staatswesen, seine seltsame Bureaukratie und Soldateska reichte ja bis nach Tibet hinein: ein willkommener Stoff für die Persiflage. Die tibetanische Hierarchie bot ein Abbild der europäischen, der orthodoxen Kirchlichkeit diesseit und jenseit der Berge. Welche köstliche Verspottung der Ketzerrichterei liegt in den tragikomischen Schicksalen Hali-Jaip's, der als Besitzer einer Götzenmanufaktur wegen freigeistiger Abweichung von der Tradition der göttlichen Physiognomien, besonders was die Proportion zwischen Nase und Mund betrifft, vor ein hochnothpeinliches Halsgericht gezogen wird. Tibet ist außerdem das merkwürdige Land, wo die Polyandrie herrscht und eine Frau mehrere Männer hat. In dieser Sitte lag wieder eine reiche Quelle von Bezüglichkeiten, in einer Zeit, in welcher die Frauenemanzipation an der Tagesordnung war. So fand die satirische Ader des Autors an den Ufern des Brahmaputra eine reiche Ernte.

Außer den satirischen Ergüssen fehlt es in dem Werke nicht an ernstgemeinten Schilderungen, wie diejenige der Erstürmung von Lassa, auch nicht an der Darstellung von Liebesgefühlen und Liebesscenen: doch dies alles bleibt im Gedächtniß des Lesers nicht haften. Zweiundzwanzig Jahre war Gutzkow alt, als er diesen Roman verfaßte: man weiß nicht, ob man mehr die Vielseitigkeit und Tiefe seiner geistigen Bildung bewundern oder sich wundern soll über den kühlen,

trockenen Ton der Darstellung, über den altklugen Zug des ganzen Werkes, dem jeder wärmere Pulsschlag der Empfindung fehlt. Wir brauchen indeß uns nicht weit umzusehen nach einem literarischen Vorgänger, der in seinem Erstlingswerke ebenfalls der kahlsten Satire gehuldigt und später der überschwenglichsten Empfindung: wir brauchen nur hinzuweisen auf Jean Paul's „Grönländische Prozesse" und „Auswahl aus des Teufels Papieren". Gutzkow hat auch in späteren Romanen allerdings nie jene schwärmerische Gluth der Empfindung gezeigt, wie Jean Paul: doch seine etwas weiche, lyrische Ader trat doch bei weitem mehr hervor, als in seinen ersten Romanschöpfungen; ohne eine solche lyrische Ader giebt es überhaupt keinen Dichter.

Als selbständiger Lyriker ist Gutzkow nie hervorgetreten; es war seinem Ehrgeiz empfindlich, aus den Anthologien ausgeschlossen zu sein, in denen unsere Damenwelt sich hier und dort einen poetischen Liebling hervorsucht; er suchte sich daher in seinen „Rückblicken" mit dem Publikum über seine Stellung zur Lyrik auseinanderzusetzen. Er theilt mit, daß er eines Tages mit einem Manuskript Gedichte zu Menzel gekommen sei, daß dieser sie ihm etwas spät, wie etwas beim Besuch Vergessenes, zurückgegeben habe mit den Worten: „Gott, das bringt ja nichts ein!" Diese Kritik war für den Mitarbeiter mit 30 Fl. Gehalt sehr verständlich. Einige Proben jener Jugendgedichte in den „Gesammelten Werken" bewiesen, daß dem Dichter der Schwung der Inspiration und die Herrschaft über die poetische Form fehlte, daß geistreiche Reflexionen die ersteren nicht ersetzen konnten, prosaische Wendungen aber die letzteren zerstörten. Gutzkow trägt gegen die Lyrik stets eine vornehme Geringschätzung zur Schau: offenbar waren ihm diese Trauben zeitlebens sauer. Damals lebte er im Kreise der schwäbischen Dichter, konnte sich aber nicht mit an ihre Tafelrunde setzen. Der geistig beschränkte Kreis dieser Poeten

brauchte ihn nicht abzuschrecken; es gab ja auch eine Muse, die weiter hinaus ihre Schwingen regte: doch über diese gebot er nicht: so macht er aus der Noth eine Tugend; er konnte nicht „sinnen über die Form, ein Bild, ein Gleichniß", wie Lyriker pflegten; er hatte nicht den Trieb, „Balladenstoffe aufzustöbern"; er kam sich nicht interessant genug vor, jede Stimmung, die er sich selbst abgelauscht, in Reime zu bringen, die Worte zu feilen, zu wählen, ob hier Gold- oder Silberglanz besser am Orte wäre und dabei ganz praktisch nebenher Obersteuerprokurator oder Professor oder Konsistorialrath zu werden. Weiterhin in seinen „Rückblicken" schildert er die gesellschaftliche Ungenießbarkeit der Lyriker, eines Karl Beck, eines Georg Herwegh. „Immer waren sie zerstreut, zählten Silben oder suchten ein erhaschtes Bild zu vergessen." Er illustrirt dies noch durch eine pikante Anekdote. „Der jugendlich anziehende Herwegh, mit Augen wie reife schwarze Kirschen, mit einem Teint wie ein Armenier, schwarzen Haares, einem Antinous bis auf die allzustarke Nase nicht unähnlich, war gerade das Gegentheil eines Lebendigen, wie er sich im Gegensatze zu Semilasso genannt hatte; man mußte ihm die Worte abkaufen. Begeisterte Frauen umstanden ihn; er schwieg; auf einer vierstündigen, gemeinschaftlichen Reise von Frankfurt nach Rödelheim sprach er kein Wort." Damals hatte Zedlitz in der Augsburger „Allgemeinen Zeitung" ein Epigramm gegen ihn geschleudert; als er nun befragt wurde, warum er so lange geschwiegen, sagte er: „Ich suchte einen Reim auf Zedlitz." Nach Gutzkow's Ansicht kann man ein anerkannter Lyriker und doch ein beschränkter Kopf sein. „Der lyrische Dichter", sagt er, „ist dem Publikum tabula rasa; ein lyrisches Gedicht kann nur das sein wollen, was es ist. Bringt es den Eindruck des Mondscheins, wie dieser sich im stillen Wasser spiegelt, so würde davon niemand, weder Müller noch Schulze, noch Alexander von Humboldt und Schelling eine andere Anschau-

ung haben als diese allgemeine Feierstunde der Natur. Jahrelang kann ein lyrischer Dichter so im Inkognito seiner sonstigen, vielleicht schwachen und zu einem befriedigenden Buche in Prosa nicht im mindesten ausreichenden Geistesgaben hinleben." Allerdings giebt es verschiedene Sorten von Lyrikern: ein Dichter wie Gutzkow wäre auch als Lyriker niemals einer jener bleichen poetischen Albinos geworden, denen das Farbenpigment des Geistes fehlt und welche in sein Licht nur mit blinzenden Augen blicken.

Wolfgang Menzel hatte über den „Maha Guru" seine schützende kritische Hand gebreitet; er ließ diesem Roman eine Fülle von Lobsprüchen zukommen; doch der junge Autor hatte sich nicht ganz im Zauberbann des Altmeisters gehalten, er verweilte nicht blos in Stuttgart, sondern bisweilen auch in Berlin, Leipzig, Hamburg. Da machten sich andere Einflüsse geltend; in Leipzig verlockte ihn Heinrich Laube zum Abfall von Menzel. Laube hatte auch zur Burschenschaft gehört wie dieser, aber sein Wesen war nicht Menzelisch-altdeutsch, sondern slavisch; er besaß die Kunst, im Kreise seines nächsten persönlichen Wirkens enthusiastische Freunde zu gewinnen. „Wer je mit ihm eine Cigarre geraucht", erzählt Gutzkow, „oder an der Table-d'hôte des Hôtel de Bavière in Leipzig seinen maßgebenden Aussprüchen gelauscht hatte, ging für ihn durch's Feuer: es war der Zauber der Anlehnung an eine sichere Beherrschung des Lebens." Doch es bedurfte des Einflusses nicht, den dieser junge Tonangeber in Literatur und Mode ausübte, um Gutzkow von Menzel zu trennen; eine unvorsichtige Aeußerung des ersteren führte einen vollständigen Bruch herbei, und bald erfuhr er, was die Feindschaft des damaligen literarischen Machthabers zu bedeuten hatte.

Gutzkow hatte eine größere Novelle: „Wally, die Zweiflerin" (1835), erscheinen lassen, welche allgemeines Aufsehen erregte. Tempora mutantur . . heutigentags würde sie spur-

los vorübergegangen sein: was sie an skeptischem Gedankeninhalt enthielt, schloß sich damals an die Bibelkritik von David Strauß an, ist heute aber bereits Gemeingut weiter gebildeter Kreise geworden; was damals aber als ein anstößiges Attentat auf die Sittlichkeit erschien, würde man heute für eine platonische Spielerei halten; denn was bedeutet diese Sigunenscene, diese transparent beleuchtete Nudität, gegenüber den Tizianschen Situationsbildern und Boccaccio'schen Nachzeichnungen, an welche uns neufranzösische und auch neudeutsche Autoren gewöhnt haben? Die Erzählung selbst war wenig spannend; breite Abhandlungen schoben sich störend in dieselbe ein. Wally war eine Vorläuferin des „Acosta", eine Zweiflerin, die an ihrem Zweifel zu Grunde ging, indem sie zum Dolch einer Charlotte Stieglitz griff: doch war der Hauptkonflikt nicht rein gehalten; ein zweites Motiv, die Eifersucht, spielte mit herein. Bedeutender als die Erzählung waren die Reflexionen des Dichters, in denen der heißblütige Reformdrang jener jungdeutschen Epoche glühend pulsirte. Mit warmer Begeisterung wurde der Glaube an die „innern Quellen der Menschheit" ausgesprochen, die mit ihrem ernsten Wesen alle Institutionen überlebe. Doch diese Mischung herausfordernder Betrachtungen mit gewagten Schilderungen, der allzu plane Ton, mit welchem die Resultate der philosophischen Kritik hier in das Publikum geschleudert worden, erbitterten besonders Menzel, der, ein Mann gläubiger Pietät, sich von diesen Tendenzen verletzt fühlte und überdies durch das Auftreten seines Schülers sich selbst für kompromittirt hielt. Wie konnte er, der Goethe's Unsittlichkeit auf das heftigste angegriffen, solche Ausschreitungen der jungen Generation ruhig mit ansehen? Feierlich sagte er sich los von dem treulosen Jünger und klagte ihn mit der Miene eines Denunzianten, ihn und seine Genossen, das ganze Junge Deutschland verbrecherischer, die Religion und die Sitten gefährdender Tendenzen an. Der deutsche Bundestag lieh

diesen Anklagen ein bereitwilliges Ohr: alle jungdeutschen Schriften wurden verboten und Gutzkow vom badischen Hofgericht zu einer dreimonatlichen Gefängnißstrafe verurtheilt.

So hatte denn die junge literarische Richtung die Taufe des Märtyrerthums erhalten. Trotz jenes Verbotes, das seltsamerweise auch alle künftigen Werke dieser Autoren treffen sollte, produzirten die jungen Schriftsteller tapfer weiter, und ihre Schöpfungen erschienen nach wie vor im Buchhandel. Gutzkow besonders war einer der Fleißigsten: der Versuch, eine „Deutsche Revue" in Frankfurt zu gründen, wo er jetzt einen mehrjährigen Aufenthalt nahm und sich verheirathete, scheiterte an den Censurverhältnissen; auch eine „Frankfurter Börsenzeitung" unter den Augen des Bundestages zu gründen wurde dem jungen Autor nicht vergönnt; doch ein Beiblatt derselben: „Der Telegraph für Deutschland" erwies sich als lebensfähig der Censur gegenüber, und Gutzkow siedelte damit 1838 nach Hamburg über, wo die Zeitschrift in den Verlag von Hoffmann und Campe überging.

Was er in dieser Zeit für Journale und Zeitungen geschrieben, das gab er in verschiedenen Sammelschriften heraus. Und seine Thätigkeit umfaßte die verschiedensten Gebiete: er war Publizist, Kritiker, Novellist; alles was er schrieb, hatte die rasche Gangart der Zeit, die vibrirende Unruhe einer von geistigen Kämpfen bewegten Epoche, welche der Zukunft, die sie ahnungsvoll erfaßt hatte, mit beschleunigten Schritten entgegengehen wollte. Zu diesem Zweck war es nöthig, sich in der Gegenwart zu orientiren, ihre geistigen Strömungen und Richtungen darzustellen. Hierin war Gutzkow geradezu Meister: er besaß eine scharfe Auffassung, eine in das feinste Liniennetz der Dialektik hineingezeichnete Darstellung. Seine „Oeffentlichen Charaktere" (1835) und „Zeitgenossen" (1837) bezeugen diese Meisterschaft. Alle die Männer, die damals die Aufmerksamkeit Europa's beschäftigten: Friedrich Wilhelm III. und die Na-

poleoniden, Sultan Mahmud und Rothschild, Wellington und Mehemed-Ali, werden von dem Autor charakterisirt. Es sind dies keine Biographien, auch nicht erschöpfende Essays: es sind flüchtige Kohlen- und Kreidezeichnungen im Zeitungsstil, aber von frappanter Aehnlichkeit. Sie sind pikant, aber die Pikanterie geht nicht aus dem Anekdotischen hervor; sie ist nur der Extrakt einer tiefgehenden Charakteristik. Oft wird mit einzelnen Wendungen eine Persönlichkeit so treffend charakterisirt, daß ein Geschichtsprofessor Seiten dazu brauchte, um uns ein gleich lebendiges Bild vor Augen zu führen: so wenn Chateaubriand der „Schauspieler des Königthums" genannt wird, oder wenn von den „graziösen Meineiden" Talleyrand's die Rede ist. Ein eigenthümliches Werk sind „Die Zeitgenossen", welche Gutzkow später unter dem Titel „Säcularbilder" in seine „Gesammelten Werke" aufnahm. Er ließ sie unter dem Namen Bulwer's erscheinen, in einer Zeit, in der sein eigener Name vom Bundestage geächtet war. Man glaubte an diese Mystifikation: Bulwer's Ton war nicht äußerlich nachgeahmt; doch eine geistige Verwandtschaft zwischen den beiden Schriftstellern ist unverkennbar. Das Feinspürige, Satirische, Sarkastische ist beiden gemein: nur hatte Bulwer mehr fashionabeln Schliff, Gutzkow mehr philosophische Bildung. In der ersten Auflage hatte dieser dem Werke eine mehr englische Färbung gegeben, in den spätern deutsche Charaktere statt der englischen aufgestellt; denn dieses Werk ist nach einem eigenthümlichen Plan entworfen: zur Illustration der allgemeinen Betrachtungen über das 19. Jahrhundert, über das Leben im Staate, Erziehung, Religion und Christenthum, Kunst und Literatur und die Wissenschaften, stellte er einzelne Charaktere à la Theophrast, Charaktertypen auf, mit denen die individuelle Probe auf das allgemeine Exempel gemacht wird: und gerade durch die fein humoristische Zeichnung solcher Charaktertypen erinnerte Gutzkow an englische Muster. Da spricht er z. B. von der Zweifelsucht

des Jahrhunderts und führt uns in dem an sich selbst zweifelnden Dr. Thomasius einen Vertreter dieser Zweifelsucht vor, der die ausgemachtesten Dinge in Abrede stellt. Besonders erhielt die Vernunft desselben in dem Augenblicke einen empfindlichen Stoß, wo er hörte, daß der menschliche Körper in jedem Moment ebenso da sei, als er nicht da sei, daß er fortwährend sich verzehre und wieder ansetze, kurz, daß er ein Konglomerat von zahlreichen kleinen Atomenkügelchen sei, die nur den Schein des Zusammenhangs hätten. Nun kommt er sich stündlich als noch nicht fertig geworden vor, hat seine Person von gestern manchmal verlegt und kann sie heute nicht finden. So erscheint Baron Anacharsis, der einer Schule des Satanismus angehört, als Vertreter des Modernen. Ausnehmend reich an solchen Charaktertypen, von denen er uns eine ganze Gemäldegalerie vorführt, ist der Abschnitt, der über Erziehung handelt. Dieses Kapitel hat Gutzkow später in den „Söhnen Pestalozzi's" weiter ausgeführt; der Magister Schlichsack, der Doktor Pomponius Sylbenstecher, die Erzieherinnen Sylvia und Livia sind solche Schulvignetten, wie sie die neuerdings üblich gewordene Schulhumoreske liebt. Abgesehen von diesen geistvoll skizzirten Charakterköpfen bieten die „Säcularbilder" ein lange nicht genug gewürdigtes Bild unserer Epoche, deren Hauptzüge sich nicht wesentlich seit dem ersten Erscheinen der „Zeitgenossen" geändert haben und mit einer leisen Abtönung hier und dort noch für den Horizont der Gegenwart passen. Ueber die wichtigsten Fragen der Nationalökonomie, über die sozialistischen Tendenzen, über die Sitte und das Frauenleben findet sich eine Fülle der geistvollsten Reflexionen, alle in einem mit Esprit gesättigten und doch wissenschaftlich vornehmen Stil abgefaßt.

Wir können hier gleich eine Eigenthümlichkeit dieses Stils bezeichnen, die sich in eine bestimmte Formel fassen läßt, allgemeingültig für den Stil auch der Dramen und Novellen: es ist der „latente Witz", der für Gutzkow's Darstellungsweise

durchaus charakteristisch ist. Heine und Börne hatten, jeder in seiner Art, einen Witz, der sich sehr ungenirt gab und schlaghaft zündete; die Spaßmacher von Fach, die Saphir und ihre Nachfolger, auch die modernen Heine, welche den pariser Aristophanes zu erreichen glauben, wenn sie mit den Händen in den Hosentaschen durch die Literatur dahinflaniren, haben sogar aus dem Witz ein Gewerbe gemacht, das man wohl mit Recht als ein trauriges bezeichnen kann. Gutzkow war stets ein zu vornehmer Autor, um diese Bahnen zu wandeln; der zündende Schlagwitz eines Heine und Börne fehlte ihm; sein Esprit hatte keinen elektrischen Strahl, aber ein phosphoreszirendes Leuchten, das alle seine Zeilen erhellte. Er vermied das herausfordernde Epigramm, das wie ein Pfeil geschleudert wird, aber er bildete eine Reihe von Pointen, welche gleichsam unter der glatten Oberfläche seines Stils nur hervorschimmerten. In der That konnte man seinen Stil mit einem feinen Spitzengewebe vergleichen, dem es weder an sinnvollen Zeichnungen noch an scharf ausgeschnittenen Rändern fehlte. Das große Publikum liebt das zwerchfellerschütternde Gelächter, dafür hat es eben seine Spaßmacher; doch die feinen Köpfe fühlen auch den latenten Witz heraus, der nur auf ein feines verständnißvolles Lächeln rechnet, den Witz der attischen Urbanität, der anmuthigen Grazien des Geistes.

Hatte sich Gutzkow als Porträtmaler der Charakterköpfe berühmter Zeitgenossen, als Sittenmaler, der in einen Rahmen von Arabesken, die uns typische Figuren vorführen, eine Fülle sinnvoller Betrachtungen über die Physiognomie des Jahrhunderts einfügt, glänzend bewährt, so war auch seine Thätigkeit als Kritiker eine ebenso rege wie eingreifende. Die von ihm redigirten Blätter, besonders der hamburger „Telegraph", gaben ihm den willkommenen Anlaß zu stets neuer Bewährung derselben. In den „Beiträgen zur Geschichte der neuesten Literatur" (1836) und in „Götter, Helden und Don Quixote"

(1838), in den „Vermischten Schriften" (1842—52) und andern Sammlungen hat er diese Wirksamkeit fortgesetzt. In einer spätern Epoche seines Lebens, von 1842—62, wo er die „Unterhaltungen am häuslichen Herd" herausgab, war er unerschöpflich in kritischen Glossen, mit denen er die Bewegung der Literatur begleitete.

Dem Kritiker Gutzkow fehlte das Organ der Bewunderung. Wenn er uns Goethe schildert im Wendepunkte zweier Jahrhunderte, so überwiegt doch die zergliedernde Kritik und ein skeptischer Zug spielt um seine Mundwinkel. Der begeisterte Shakespeare-Cultus war ihm zuwider, wenn er auch nicht wie Roderich Benedix ein langathmiges und voluminöses Anathem auf denselben schleuderte; er sah in dem fortwährenden Zurückkommen auf ältere als classisch gefeierte Poeten, in dem Aneignen und Einrichten derselben ein Attentat auf die freie Entwickelung der modernen Poesie; sie erschien ihm gleichsam überlastet mit den Hypotheken der großen Dichter der Vergangenheit. So polemisirte er noch in seinem „Dionysius Longinus" aufs heftigste gegen die buchhändlerische Ausbeutung der Classicität durch die Cotta'sche Buchhandlung. Sein moderner Instinkt setzte sich zur Wehr gegen die Uebermacht der classischen Traditionen.

Das Moderne selbst hat Gutzkow in den „Säcularbildern" als den Uebergang zu einer noch zu erklimmenden Entwickelungsstufe unserer Zeit betrachtet; er will nicht, daß es als das dritte Congruum des Antiken und Romantischen angesehen werde. Und doch hat das Moderne diese Bedeutung; man muß darüber die Herleitung des Begriffs von der Mode vergessen. Sagt doch unser Kritiker selbst: „Es gibt eine moderne Tragödie in der Form wie im Inhalt. Schiller, Goethe, Byron haben Tragödien geschrieben, wenn auch noch in philologischen und ästhetischen Vorurtheilen befangen. Sie bahnten den Weg zu einer Betrachtung der menschlichen Schicksale vom Grunde der individuellen Charakteristik aus und in einer Form, die den

erwickelungen und Schlägen unſers jetzigen Lebens durch enſo ſchroffe und überraſchende Eigenſchaften entgegenkommt. oetiſche Combinationen neuerer Zuſtände in natürlicher und igineller Sprache nennen wir moderne Poeſie.“

Jedenfalls hat Gutzkow von dieſem Standpunkte aus als ritiker jeden Rückfall in die Romantik, jede mehr oder weniger llettantiſche Nachdichtung überlebter Formen ſtets auf das härfſte verurtheilt. Mit der Loſung des nil admirari vereinigte r einen ſcharfen Blick für geiſtige Schwächen und Einſeitig- eiten, eine große Feinſpürigkeit für die Geneſis gewiſſer Richtungen, eine gewandte Darſtellungsweiſe, um die feinſten Schattirungen dichteriſcher Stimmungsbilder wiederzugeben, oft freilich im kritiſchen Vexirſpiegel. Auf die Schönheit und Vollendung der dichteriſchen Form legte er ſtets geringes Gewicht. Schon in ſeiner jugendlichen Sturm- und Drangepoche ging er mattherzigen und geiſtloſen Lyrikern energiſch zu Leibe, wie ſeine Kritik der pommer'ſchen Dichterſchule beweiſt. Sie iſt das Muſter geblieben für eine nach wohlfeilen Lorbern ſtrebende witzige Kritik, welche ſich in den Abſchlachtungen der Anfänger und Stümper gefällt. Später hat er noch mehrere bezeichnende Stichwörter für lyriſche Richtungen gefunden, die ihm mit größerm oder geringerm Recht mißliebig waren: ſo für die Lovely-Poeſie zur Zeit, als ſich der Wald die unglaublichſten Dinge erzählte und als nur Feen, Elfen und andere phantaſtiſche Duodezgeſchöpfe für courfähig galten am Minnehof der Poeſie. Gegen dieſes ſüßliche Weſen, das jetzt ſchon wieder aus unſerer Literatur verſchwunden iſt, hat er mit voller Energie angekämpft. Ebenſo wandte er ſich gegen die akademiſche Richtung, die beſonders durch die Münchener Lyriker und Epiker vertreten war, eine Richtung, welche auf die Lehren der formalen Aeſthetik das Exempel machte und den Cultus der dichteriſchen Form ſo ausſchließlich pflegte, daß der Inhalt ihr gleichgültig dabei erſchien. Indem Gutzkow ſtets auf geiſtvollen

Gehalt drang, hat er der Entwickelung unserer Literatur wesentliche Dienste geleistet. Noch in seinem „Dionysius Longinus“ geißelt er die Verirrungen der neuen Poesie, besonders der dramatischen, in das Schwülstige, affectirt Titanenhafte, und diese scharfen Rügen würden noch mehr Gewicht haben, wenn sie nicht fortwährend mit rein persönlicher Polemik zersetzt wären. „Schwulst“, sagt der Autor, „ist überall da, wo das Poetische, das erst aus der Verwickelung kommen soll, schon vorweggenommen worden ist, wo die Rosen schon blühen, ehe sie noch Knospen angesetzt haben können. Umgekehrt hinkt der Schwulst oft wie ein Rauchfaßschwinger hinter dem Gewöhnlichsten hinterher.“ Und mit schönen, glänzenden Worten vertheidigt Gutzkow jene feurige Beredsamkeit, die allen großen Dramatikern eigen war, welche die Schule jener Kraftdramatiker rhetorisch nennt: „Schiller's Prolixität, jene rauschende Fluth der Seele, die sich sichtbar wie ein Feuermeer in Flammen verwandelt, jene Hingebung des begeisterten Wortes an den mit Liebesarmen feurig umfaßten Stoff“.

Wie in dieser Schrift, so hat der Kritiker Gutzkow, der immer schlagfertig auf der Mensur stand, gerade aus den sich kreuzenden Schwertern der Polemik Funken geschlagen, welche in die dunkeln Winkel unserer Literatur ein erhellendes Licht werfen. Wie wurde im Kampfe mit Wolfgang Menzel der einseitige bärenhafte Patriotismus erhellt, im Kampfe mit den „Grenzboten“ die suffisante Kritik der Realisten, im Kampfe mit den Hebbelianern die poetische Großmannssucht, die sich auf ellenhohe Socken setzt! Gutzkow war nie ein „Anempfinder“; ihm fehlte selbst die wünschenswerthe freudige Hingabe an eine hervorragende dichterische Leistung; aber eine Fülle von Anregungen entströmt seiner, wir möchten sagen, lebenslänglichen kritischen Thätigkeit, und er hat die sich verirrende Literatur stets energisch zur Ordnung gerufen.

Jene jungdeutsche Epoche, in welcher die Kritik, die Skizze,

der Essay vorherrschte, hatte auch politische Anwandlungen, obgleich ihr Reformdrang sich mehr auf sozialem Gebiete offenbarte. Gutzkow war von Hause aus Publizist: wie hätte sein allumfassender Geist jene politischen Fragen ausschließen können, die seit der Julirevolution so brennend geworden sind. Zahlreiche Broschüren, die er in den Jahren 1837 und 1838 verfaßte, galten der Kölner Sache, die damals alle Gemüther bewegte: wir können sie jetzt als Vorstudien zum „Zauberer von Rom" betrachten. Sie waren von staatsfreundlicher Tendenz und athmeten die Energie des heutigen Kulturkampfes; besonders glänzend war die Polemik gegen Görres. Seitdem hat Gutzkow stets die Zeitereignisse mit geistvollen Glossen begleitet, die nur deshalb weniger Beachtung fanden, weil er in einer Zeit der Parteikämpfe sich außerhalb des Zusammenhangs einer bestimmten Partei stellte, wie er denn deshalb auch überhaupt der Propaganda entbehrte, welche den von einer breiten Partei getragenen Literaturgrößen niemals fehlte. Eine interessante Flugschrift ließ Gutzkow im Jahre 1848 erscheinen: „Deutschland am Vorabend seines Falles und seiner Größe"; sie ist ebenso reich an Prophezeihungen, die in Erfüllung gegangen, wie an solchen, die gescheitert sind, oder vielmehr, was Gutzkow prophezeihte, hat sich in anderer Weise verwirklicht, als er vorausgesehen. Die Zukunft hat ihm darin recht gegeben, daß er für die Trennung Oberitaliens von Deutschland plaidirte; wenn er für Deutschland die eine Möglichkeit der Einigung aufstellt: „Der Mächtigste tritt an die Spitze und zwingt die andern, ihm zu folgen", aber in Abrede stellt, daß Preußen, dieser seit 1815 zurückgegangene Staat, der mächtigste sein könne, so hat die Geschichte das aufgestellte Prinzip bestätigt, den Zweifel über den ausführenden Staat aber zurückgewiesen. Der Sinn und Geist der allgemeinen Losungen, welche Gutzkow der deutschen Politik ertheilt, hat sich glänzend bewährt. „Wir sind gezwungen", sagt er, „unsere

ganze, große, germanische Kraft zusammenzunehmen und durch die That das zu werden, was wir jetzt in Frankfurt nur durch einen künstlichen Mechanismus sind, der nicht lange Stand halten wird", und gegen den Schluß hin ruft er aus: „Deutschlands gegenwärtige Lage gleicht der im Vorhofe eines Tempels auf hohem Berge wohnenden ungethümen Sphinx. Wer ihre Aufgabe nicht löst, den wird sie zerreißen; wer aber das rechte Wort ausspricht, vor dem wird sie sich in den Abgrund stürzen, und die Pforten des Tempels werden aufrauschen und die Genien des Vaterlandes ihm den Kranz des Siegers reichen."

Der komische Roman „Blasedow und seine Söhne" (1838 bis 1839), welchen Gutzkow, damals offenbar angeregt von Immermann's „Münchhausen", veröffentlichte, hatte einen durchaus satirischen Charakter, und zwar galt diese Satire der Pädagogik und ihren Verirrungen; sie war geistreich, aber etwas trocken und weitschweifig, und was in dem Roman ernst gemeint war, konnte keine Sympathie erregen; die satirischen Arabesken überwucherten die ernsten Züge des Gemäldes.

Auch dem Drama wandte sich Gutzkow schon in dieser ersten Epoche zu: es war die Zeit, in welcher es für ein Zeichen echter Genialität galt, der Bühne den Rücken zu kehren und über das Bühnenmaß hinausgehende Gestalten mit der absonderlichen Keckheit eines Grabbe zu zeichnen: dieser Richtung gehört Gutzkows „Nero" an. Nero stand auf dem Kothurn der originellen Krafttragödie und viel von dem, was Gutzkow in seinem „Dionysius Longinus" gegen dieselbe äußert, paßt auf sein erstes dramatisches Werk. Damals wurde der „Nero" von den jungdeutschen Genossen als „Nero der Kettenhund" verketzert. Er selbst faßt das Problem, das er in diesem Helden geschildert, geistreich und tief auf. „Die mildeste Form", sagt er, „wie sich Nero erklären ließ, war die, daß sein Handeln, sein Brennen und Morden für Eruptionen eines bewußtlosen Traumwandelns genommen wird, während sein Geist nur wach

war, wenn er dichtete, sang oder die Andromeda spielte. . . . Er hatte in jedem Augenblick der Kunstweihe doch die Aufforderung, dem Edelsten nachzuleben, nachzufühlen, dem ahnungsvollen Klange der Töne, dem Schmerzensschrei der betrogenen Liebe, dem Edelmuth der Heroen und Götter seinen ganzen Menschen zu weihen. Und doch trat er die Menschheit, nachdem diese applaudirt hatte, mit Füßen. Das ist der Virtuose! Das ist das schaudervolle Zerrbild des Künstlers: die Ironie des Satans." Um diesen durch die innere Lüge zerwühlten Charakter schlang sich ein Kranz satirischer Genrebilder, welche die modernen philosophischen Schulen und das Treiben der Höflinge geißelten.

Bald indeß sollte der Traum, die Lorbern des Dramatikers fern von der Bühne der Gegenwart zu pflücken, verfliegen und der Ueberzeugung Platz machen, daß der Dramatiker ausschließlich dieser Bühne angehören müsse. Dieser that- und schöpfungsreichen Ueberzeugung entsprang jene Reihe von Stücken, welche den Namen Gutzkow's zu den Zierden unseres Repertoire machten; aber auch die entscheidende Wendung der ganzen modernen jungdeutschen Richtung, welche das Panier des Zeitgeistes trug, zur Bühne, die unter der Herrschaft der romantischen Nachzügler geistig impotent geworden war, datirt von diesem maßgebenden Entschlusse Gutzkow's: die erste Aufführung des „Richard Savage" in Frankfurt a. M. am 18. Juli 1839 leitete die Aera der modernen bühnengerechten Dramatik ein, für den Autor selbst aber die zweite Epoche seiner dichterischen Thätigkeit, diejenige des dramatischen Schaffens, welches das folgende Jahrzehnt fast ausschließlich beherrschte. Zwar redigirte er in Frankfurt, wo er seit 1842 wieder seinen Aufenthalt genommen hatte, noch längere Zeit den „Telegraph" und gab auch die erste zwölfbändige Ausgabe seiner „Gesammelten Schriften" heraus; doch immer mehr wandte sich nach den errungenen Erfolgen seine Theilnahme dem Theater zu.

Im Jahre 1847 nahm er eine Dramaturgenstelle am Dresdener Hoftheater an, wohin ihn die Freundschaft mit Emil Devrient zog, der mit vielen dieser jungdeutschen Helden sein Repertoire bereichert hatte. Das Eingreifen der Bühnencensur und der Bruderzwist zwischen den beiden Devrients, Emil und Eduard, machten seine Stellung dort wenig angenehm, so gewissenhaft er sie in jeder Hinsicht ausfüllte. Eduard protestirte damals im Namen des Ensemble, das Gutzkow „die wechselseitige Garantie der Mittelmäßigkeit" nannte, gegen seinen Bruder Emil, den er des Virtuosenthums beschuldigte, wie er das auch später noch in seiner „Geschichte der Schauspielkunst" gethan. Im Jahre 1849 gab Gutzkow diese Stelle wieder auf, behielt aber seinen Wohnsitz in Dresden bei.

Der Dramatiker Gutzkow ist vielfach angegriffen und mit unverhohlener Geringschätzung behandelt worden; seine Gegner nannten ihn einen neuen Kotzebue — eine in keiner Weise zutreffende Bezeichnung. Das Niveau seiner geistigen Bildung stellte ihn hoch über Kotzebue, obschon dieser in seiner Glanzzeit in Berlin vergöttert wurde, nicht blos vom Publikum, sondern auch von der gelehrten Welt; wurde er doch Mitglied der Akademie der Wissenschaften, eine Ehre, deren weder Schiller noch Goethe würdig befunden worden waren. Daß man ihn damals diesen beiden gleichstellte oder ihn über sie stellte, auch in gebildeten Kreisen, ist keine Frage; doch über solche Falschmünzerei des Zeitgeschmacks richtet die Nachwelt. Gutzkow hatte eine starke und feste Ueberzeugung und einen ausgeprägten nationalen Sinn, während Kotzebue die politischen Moden mitmachte und als russischer Sendling gegen das Deutschthum zu Felde zog. Gemein hatten beide Autoren nur eine gewisse Gefühlsweichheit, die bei Kotzebue aus einer lodderigen Moral, bei Gutzkow aus einer toleranten, sogar skeptischen Grundstimmung hervorging, die aber beide Autoren dazu führte, die schroffe Energie dramatischer Gegensätze herabzumildern und

bisweilen den weinerlichen Neigungen der großen Menge Zugeständnisse zu machen. Kotzebue hatte allerdings mehr das leichte Gepäck des Lustspieldichters, einen schlagfertigen Witz, eine behende Beweglichkeit der dramatischen Handlung, während Gutzkow schwerer an geistigen Intentionen zu tragen hatte, aber auch an geistiger Bedeutung über den Verfasser der „Pagenstreiche" und der „Deutschen Kleinstädter" um Kopfeshöhe emporragt.

Unter der großen Zahl Gutzkow'scher Dramen finden sich nur wenige Treffer: die meisten haben auf der Bühne kein Glück gemacht und sind rasch wieder verschwunden; in diesem äußern Erfolg ist indeß keineswegs der Gradmesser ihres künstlerischen Werthes zu sehen. Die Revisionsinstanz der Nachwelt wird manches ungünstige Urtheil wieder kassiren; mancher Mißerfolg von heute wird sich noch in einen Erfolg von morgen verwandeln. Ein Theatersuccess ist abhängig von Wind und Wetter, von Launen und Stimmungen und der Mischung des Publikums, von der mehr oder weniger glücklichen Besetzung der einzelnen Rollen; Gewinn und Verlust hängt davon ab, wie diese Karten liegen und aufschlagen. Nur die Günstlinge der Mode sind von solchen Chancen unabhängig und immer ihres Erfolges gewiß; doch zu diesen hat Gutzkow nie gehört; seine Werke waren nicht auf flüchtig vorüberrauschenden Beifall, sondern auf dauernde Bewährung angelegt.

Es ist wahr, seinen Charakteren fehlt die granitene Grundlage; sie sind meistens nicht stark und fest, nicht ehern in ihren Ueberzeugungen, in der Konsequenz des Denkens und Empfindens; selbst der preußische Soldatenkönig gewann bei ihm einen milden, weichen Zug. Helden zu schaffen, die mit ungebeugtem Riesentrotz am Felsen des Schicksals zerschellen, war seiner Muse nicht gegeben; er war kein Hebbel, kein Otto Ludwig, und vermochte ebenso wenig hartköpfige Bauerncharaktere, unerbittliche Väter und ähnliche Gestalten zu zeichnen, wie sie in

den Dorfgeschichten eine große Rolle spielen. Macbeth, Richard III., die britischen Heldenkönige sind gewiß dramatische Gestalten von Schrot und Korn, aber ist Hamlet deshalb weniger ein dramatischer Held? Ja steht er unserm Denken und Empfinden nicht näher als die von Trompetenstößen angekündigten Männer der That? Solche skeptische, zwischen zwei Entschlüssen mit wechselnder Empfindung schwankende, von innerer Reflexion durchwühlte Gestalten mögen der markigen Kraft entbehren, die für hochtragische Eindrücke unerläßlich ist; aber ein weites und großes Gebiet der dramatischen Dichtung steht ihnen offen, und gerade für die Seelenmalerei, die auch der darstellenden Kunst die willkommensten Aufgaben stellt, bieten sie eine reiche Ausbeute.

Freilich, das Skeptische und Schwankende darf nicht ins Schwächliche übergehen: es müssen hinlänglich starke Motive gegeben sein, um auch eine gesunde Natur zu zögerndem oder wechselndem Entschluß zu bestimmen. Dies ist bei Gutzkow nicht immer der Fall, und hier ist die Achillesferse mancher seiner Dramen zu suchen. Auch ist bei schwankenden Charakteren die Lösung der Fäden schwierig; es muß für die endgültige Entscheidung ein unwiderrufliches Motiv von ausschlaggebender Stärke gefunden werden. Das ist Gutzkow nicht immer gelungen; daher seine Verlegenheit den letzten Akten gegenüber, die häufige Umdichtung derselben. Hierzu kommt noch eine Eigenheit seines Geistes: das Feinspürige, welches bisweilen in das Spintisirende übergeht, verleitete ihn nicht selten zu einer absonderlichen oder überladenen Motivirung oder zur Schürzung verzwickter Fäden der Entwickelung. Oft hemmte er den natürlichen Fortgang der Handlung, indem er ihr ein unerwartetes Hemmniß in den Weg legte; irgend ein geistreicher Kalkul verlockt ihn zu einem paradoxen Wagniß; er veranstaltet ohne Grund ein Hürdenrennen, wo er in glatter Bahn das Ziel und den Preis erringen konnte.

Kenntniß des Theaters und der Bühnenwirkungen hatte sich der junge Poet rasch mit seinem Verständniß angeeignet, um seinen Entschluß, bühnenfähige Stücke zu schreiben, auch in zweckmäßiger Weise ausführen zu können. Ohne auf grelle Effekte oder auf den Prunk der Ausstattungen auszugehen, wußte er nach den Aktschlüssen zu doch die Handlung wirksam zu steigern und ihr eine scenische Unterstützung ohne die jetzt üblichen Beleuchtungseffekte zu gewähren. Auch bewegen sich die Helden und Heldinnen seiner Conversationsstücke ungezwungen im Salon der Bühne.

Sein erstes auf die Bühne gekommenes Drama: „Richard Savage" (1842), verleugnete am wenigsten den jungdeutschen Ursprung; es haftete gleichsam noch mit allen geistigen Wurzeln im journalistischen Boden. War doch einer seiner Helden, Steele, einer der namhaftesten Schriftsteller Englands, und er hatte diesen mit geistiger Schärfe und schneidendem Sarkasmus hinlänglich ausgestattet, um in ihm das Metier gleichsam in vornehmer Fassung auf die Bühne zu bringen. Und der Held des Stückes selbst war einer jener genial verkommenen Dichter, für welche jene Zeit in Grabbe ein Urbild fand, das damals allgemeines Interesse erregte. Wie dieser war Richard Savage einem wüsten Tavernenleben verfallen, und in diesem Sumpf brannte sein geistiges Licht nur mit trübem Schein. Doch durch eine warme Empfindung wird uns der Held näher gerückt: durch die Sehnsucht nach seiner Mutter; aber unerbittlich weist ihn Lady Macready zurück. Die Grundlage des Stückes ist geschichtlich: Savage war die Frucht eines verbotenen Verhältnisses zwischen der Lady und Lord Rivers: der Kampf zwischen Liebe und Ehre im Herzen der Mutter macht diese mehr zu einer tragischen Heldin als den Sohn. Das neuerdings von französischen Dramatikern, wie dem jungen Dumas und Augier oft gewählte Problem des fils naturel hat Gutzkow hier zuerst behandelt, und zwar von der Gefühlsseite aufgefaßt. Das

Stück fand großen Beifall, besonders seitdem Emil Devrient die Titelrolle spielte und mit dem ganzen Reiz seiner anmuthig interessanten Erscheinung und schwärmerischen Empfindung ausstattete.

Mit dem zweiten Stück: „Werner, oder Herz und Welt" (1842), das sich bis in die neueste Zeit auf den Bühnen erhalten hat, beginnt eine Reihe von Dramen, in denen die „Gefühlsdialektik", wie es Gutzkow selbst treffend bezeichnet, vorherrscht. Die Helden schwanken zwischen zwei Neigungen, von denen die eine am Schluß den Sieg davonträgt. In Werner selbst hat dieser Kampf eine ernstere Grundlage: hier handelt es sich um den Bestand einer geschlossenen Ehe, welche durch die erwachte Neigung zu einer Jugendgeliebten gefährdet wird. Weil hier der Conflict nicht blos im Gemüth vorgeht, sondern in reale Lebensverhältnisse eingreift, hat dies Drama mehr dramatische Kraft als die andern, die auf den gleichen Grundton gestimmt sind. Der Held Werner ist vom Präsidenten von Jordan adoptirt, in den Adelstand erhoben worden und hat die Hand der Tochter desselben erhalten. Die glückliche Ehe wird nur getrübt durch die Gewissensbisse des Helden, der eine frühere Jugendgeliebte treulos verlassen hat. Und diese tritt in sein Haus, von der eigenen Gattin zur Erziehung der Kinder erwählt. So schürzt sich der Knoten durchaus dramatisch: die Handlung, soweit sie sich zwischen den drei Hauptpersonen bewegt, ist spannend und fesselnd, die Sprache der Empfindung von großer Wärme, oft von hinreißender Kraft, die Seelenmalerei vortrefflich, wie überhaupt die vier ersten Akte des Stückes wohl zu dem Besten gehören, was Gutzkow für die Bühne geschaffen hat. Doch zweierlei beeinträchtigt die günstige Meinung, die wir von dem Stücke hegen müssen, einmal der Schluß: Marie sucht der Familie den gestörten Frieden wiederzugeben, indem sie einen Freund Jordan's heirathet. Für solche innerliche Conflicte gibt es immer nur einen

äußern Abschluß: das steht ihrer befriedigenden dramatischen Lösung im Wege; sie gehen im Grunde durch das ganze innere Leben fort, und es giebt keine Bürgschaft dafür, daß sie durch irgend einen Zufall nicht zu neuer lebendiger Wirkung entflammt werden. Gutzkow hat den Schlußact mehrfach umgeändert: in der letzten Fassung desselben verzichtet Hr. v. Jordan, wie dies ursprünglich der Fall war, auf seinen Adel, den er aber für seine Kinder bewahrt wissen will: auch dies entläßt uns mit dem Eindruck der Halbheit.

Das zweite Störende ist die breit in die Handlung sich einschiebende Iffländiade eines Criminalfalls. Der Assessor Wolf stammt denn doch in zu directer Linie von dem Secretär Wurm ab. An der Hamburger Bühne, die unter der Leitung Friedrich Ludwig Schmidt's stand, war damals gerade die Iffland'sche Welt durch ausgezeichnete Darsteller, meistens Veteranen, vertreten, und machte sich, wie Gutzkow selbst bekennt, dermaßen geltend, daß sie sich einem Autor, der nach Bühnenbelebung seiner Empfindungen strebte, von selbst aufdrängte. Bei fast täglichem Theaterbesuch wurden Tonfall, Spielweise, Redegewohnheit jener Schauspieler dem Ohr und Auge in unvermeidlicher Weise maßgebend. Wir meinen indeß, daß dies zu Ungunsten des Stückes geschah; die Erinnerung an die Iffland'schen Präsidenten, Assessoren, Secretäre, Kanzleiboten schädigte den modernen Eindruck des Schauspiels, es kam etwas wie alter Zopf hinein; die schleichende Intrigue schien, während der Geist der Hauptheldeu ein moderner war, im dreieckigen Hut und mit dem Stock einherzugehen.

Der Held des Schauspiels „Ein weißes Blatt" (1842), Gustav Holm, schwankt zwischen seiner Braut Beate, die er lange Zeit verlassen, um in fernen Welttheilen Entdeckungsreisen zu machen, und einem Mädchen, Eveline, das er bei seiner Rückkehr in England kennen gelernt und dann nach Deutschland, nebst der Familie, begleitet hat. Das Stück ist

das Schauspiel der altbacken gewordenen Brautschaft; der Dichter bringt sogar den kecken Zug darin an, daß der heimkehrende Reisende die jüngere Schwester seiner Beate für die Braut hält und ihr den Brautkuß auf die Lippen drückt: ein Quidproquo, das sogar einen Actschluß tragen muß. Die Lösung ist einfach, die Herbeiführung derselben durch das weiße Blatt, das Albumblatt, das Gustav für Eveline schreiben sollte, das er aber leer ließ, sinnig und theatralisch wirksam. Beate entsagt und legt selbst Gustav's und Evelinens Hände ineinander. Der Stoff der Handlung ist etwas karg und dürftig; aber trefflich ist die Charakterzeichnung dieser landwirthschaftlich tüchtigen Beate und des Oekonomieraths von Seeburg; von dieser Beate stammt in directer Linie die nur jugendlichere Adelheid in Freytag's „Journalisten".

Auch „Ottfried" (1848) schwankt zwischen zwei Schwestern, der schlichten Agathe und der geistreichen Sidonie von Büren; nur findet diese Variante der psychologischen Fragestellung ihren Abschluß in der Rückkehr zur stillen Liebe, die sich ihm unter dem Nußbaum und im Pfarrhausgarten offenbart hat, während die geistreiche Weltdame, die sich inzwischen abermals verheirathet hat, vergeblich die Netze ihrer Koketterie nach ihm auswirft. Das Schauspiel ist nach einer Novelle Gutzkow's „Die Selbsttaufe" behandelt, in welcher allerdings die Charakteristik größere Tiefe hatte und besonders dem Charakter der Agathe die Lichter einer rührenden jeanpaulisirenden Idyllik aufgesetzt waren, die in der Bühnenbearbeitung des Stoffes etwas verblaßt sind. „Ottfried" hat indeß vor dem „Weißen Blatt" entschiedene Vorzüge; der Charakter des Hauptheldens ist interessanter, der Dialog geistreich und fesselnd. So besonders in der großen Hauptscene zwischen Ottfried und Sidonie; man begreift hier, wenn diese von dem Geist des jungen Mannes eine hohe Meinung gewinnt, während man dagegen z. B. in der ersten Scene zwischen Valentine und Saalfeld nicht begreift, wie die

Heldin denselben wegen einiger Epigramme und Renommagen gleich interessant und bedeutend findet. Auch sind die ersten Scenen im Pfarrhause, besonders die Schlußscene des ersten Actes, durchaus stimmungsvoll gehalten und von einer wahrhaft ergreifenden schönen Wirkung. Ein treffliches Charakterbild ist dasjenige des Commerzienraths Wallmuth! Das ist feiner, liebenswürdiger Humor und echte Lebenswahrheit, dabei die Einheit eines geschlossenen Charakters.

Ein Nachzügler dieser Dramen mit überwiegender „Gefühlsdialektik" ist ein späteres Stück Gutzkow's: „Ella Rose" (1856), nur daß hier der Conflict in das Herz der Frau verlegt ist, die Lösung aber mehr als in andern Stücken eine zweifelhafte und unbefriedigende bleibt. Ella Rose, von ihrem Gatten vernachlässigt, der sich in Geschäften lange in Frankreich aufhält, von ihren Schwiegereltern, bei denen sie weilt, schlecht behandelt, flieht nach London, geht zur Bühne und wird eine gefeierte Schauspielerin. Tailfourd, ein begabter dramatischer Dichter, gewinnt ihr Herz. Rose, der Gatte, kehrt zurück als reicher Mann und macht seine alten Rechte geltend. Schon steht eine Katastrophe bevor, der scharfgeschliffene Dolch der Melpomene droht in Ella's Hand eine ernstgemeinte Wendung zu nehmen; da bestellt der Director die Abschiedsvorstellung ab und der Schluß ist eine Versöhnung zwischen den beiden Gatten, die keineswegs glaubwürdig erscheint. Der Rahmen des Stückes ist derjenige des Theaterlebens, der dramatischen Dichtkunst: ein Rahmen, den jüngere Dichter, wie Lindau und Wilbrandt, später sehr in Aufnahme gebracht haben.

Wenn Gutzkow mit dem modernen Salon- und Conversationsstück Erfolge errungen hatte, welche besonders durch feine Combinationen der Gefühlsdialektik und einen geistvollen Dialog erreicht wurden, so war er weniger glücklich auf dem Gebiete der Volksdramatik. Doch sein Streben, für diese eine originelle Form zu finden, verdient alle Anerkennung, so spröde sich auch

unser Theater gegen alles verhält, was vom Hergebrachten abweicht. Sein erster Versuch: „Die Schule der Reichen", hatte bei der Aufführung in Hamburg 1841 einen entschiedenen Mißerfolg. Da er gegen die Hamburger junge Plutokratie gerichtet war, so konnte ihm dort kein besseres Loos beschieden sein. Seydelmann schrieb ihm indeß: „Sie sind mit diesem Stück auf dem rechten Wege." Es gehörte auf eine Volksbühne. Daß Gutzkow auch für derartige lebensvolle Gruppenbilder den rechten Ton zu treffen wußte, beweist die Tavernenscene, das Hereinbrechen der übermüthigen Gentlemen in den Kreis der Kleinbürger. Dieser erste Act gehört zu dem Besten, was Gutzkow für die Bühne geschaffen hat. Im Mittelpunkt der Handlung steht die Familie Thompson; die halbgebildete Mutter, der übermüthige Sohn sind trefflich gezeichnet. Auch das Motiv ist durchaus glücklich, daß Thompson, um seine Familie zu curiren, den bankrotten Kaufmann spielt. Dagegen hat die Seelenstimmung, in welche Thompson's Freund, Fielding, durch Uebernahme des Vermögens desselben geräth, etwas Paradoxes; der Faden der Handlung erhält dadurch einen neuen, verzwickten Knoten kurz vor der Lösung, wodurch die harmonische Wirkung gestört wird. Die tiefeinschneidende Satire des Stückes wird von der Bühne herab auf viele Kreise der Getroffenen unerfreulich wirken; die aristophanische Ader Gutzkow's aber ist in demselben scharf ausgeprägt. Und dies gilt auch von einem seiner letzten Werke: „Lenz und Söhne oder die Komödie der Besserungen" (1855), das auf der Bühne ebenso wenig Erfolg hatte, obschon es reich ist an Scenen von echter Komik. Die Geißelung der Wohlthätigkeits- und Besserungsmanie, in welche sich so viel Heuchelei einmischt, war eine Aufgabe für die komische Muse, die allerdings leicht der Mißdeutung anheimfiel, als wolle der Dichter das Kind mit dem Bade ausschütten. Der alte Lenz, der alles durch Milde und Güte bessern will, ist ein prächtiger Charakter; der Eifer und

die Haft, womit er den Opfern seiner Manie auf den Leib rückt, erscheint wahrhaft komisch. Originell ist auch die Flüsterscene im Lesecabinet und mit dramatischem Geschick die Begegnung in der Wohnung des ungetreuen Bedienten arrangirt. Ueberall ist das Streben nach Darstellung volksthümlicher Lebensbilder unverkennbar; doch es sind zu viele Fäden angeknüpft, das Interesse zersplittert sich zu sehr; vieles, wie die Liebe Sigismund's zu Anna, ist zu sehr angedeutet, zu wenig intim für unsere Theilnahme ausgeführt, während episodische Scenen, wie die Spielerscene, sich allzu breit in den Vordergrund drängen. Vor allem aber giebt der phantasmagorische Schluß mit den lebenden Bildern keine befriedigende Lösung der angeknüpften Fäden. Es ist in der That ein Tasten nach einer neuen Kunstform für das Lustspiel in diesem Stücke unverkennbar, aber das Bürgerliche und Phantastische sind nicht genugsam verschmolzen. Gutzkow selbst meint, daß wir hier eine symbolische Handlung, ein „Zaubermärchen im Frack" vor uns haben; aber alle Voraussetzungen des Stoffes sind diejenigen der bürgerlichen Komödie; der ganze Gang der Handlung bewegt sich in ihren Gleisen: so kann das phantastische Reis, welches dem Stamm am Schlusse aufgeimpft ist, keine erfreulichen Blüthen tragen.

Auch ein Volkstrauerspiel „Liesli" (1852) hat Gutzkow gedichtet: es ist die Tragödie der Auswanderung und die Heldin ein schwäbisches Bauerweib von dem starken Heimathsgefühl und jenem Trotz eines tiefen Gemüthes, wie man beides bei jenem Volksstamme findet. Im Gegensatze zu den beiden letzten Stücken ist „Liesli" von großer Einfachheit des Conflicts und Innerlichkeit der Behandlung; das Heimathsgefühl Liesli's findet oft einen wahrhaft poetischen Ausdruck. „Ach bleib' daheim", sagt sie zu ihrem Manne, „sieh unser schönes, lieb's, gut's Land! Sieh diese hohen Berge, wo's so lind herniederweht, wenn der Abend kommt! Sieh wie die Blumen

ordentlich ihre Aeuglein zuthun. Das Mühlrad hält still am Bach, wenn's Feierabend ist. Sieh wie die Wiesen am Berg so roth erglühen — an die Kirchenfenster fällt's wie pur Gold von der Sonn' herüber — sieh nur die Pracht! . . . Hier, wo die Heerd' herankommt! Wirst Du je den Ton wieder vernehmen, wird dir's Herz nicht brechen, wenn du denkst, um die Stund' wird's in Haslach still, die Küh' kommen von den Feldern und jedes sucht seine Thür, wo es zu Haus ist! Siehst du, das alles ist, was mich mit eisernem Arm umklammert hält und mich auf den Platz niederdrückt, wo ich geboren bin und wo ich sterben soll — weil ich nicht fortkomme. O Bodmer! Das ist wie von einer Geige so ein zarter, weicher Klang in mir, der ganz durch meine Seele geht, und es ist, als wär' die ganze Gegend da nichts als der Arm von meiner Mutter selig, die mich mit gewaltiger Lieb' festhält und ihr Kind, ihr armes Kind, nimmer losgeben will." Und doch, so tief diese Gemüthslyrik ist: wir sträuben uns gegen den tragischen Abschluß des Conflicts. So vorzüglich die beiden ersten Acte sind: sie verlangen eine Schauspiellösung. Daran scheitert der dritte: der Selbstmord Liesli's wirkt als zu greller Abschluß! Wenn aber in der neuen Bearbeitung der Selbstmord des Gatten ihm vorausgeht, so ist dies entschieden keine Verbesserung; denn hier fehlt jede Consequenz der dramatischen Logik.

Die Volksdramatik aus der Behandlungsweise des doppelgesichtigen Possenschauspiels, dessen Januskopf als Sinnbild die Pforte der Volksbühnen schmückt, zu neuer einheitlicher Gestaltung zu erheben, war unserm Dichter nicht gelungen, obschon sein Beruf zum modernen Aristophanes in „Die Schule der Reichen" und „Lenz und Söhne" scharf hervortrat und er in „Liesli" auch die Gabe bewährte, sich in das Volksgemüth zu versenken. Dagegen sollten ihm auf dem Gebiet des geschichtlichen und literargeschichtlichen Lustspiels glänzende und nachhaltige Erfolge zu Theil werden. Scribe's Vorbild wirkte von

jenseit des Rheines; doch in seinen Lustspielen kam es nur auf die Intrigue an und auf ihr fein combinirendes Schachspiel; die Geschichte erschien höchstens in ironischer Beleuchtung. Der deutsche Geist verlangte auch einen wahrhaft geschichtlichen, einen sittlichen Gehalt und statt der auflösenden Ironie einen frischen und vollen Humor, der den Charakteren ihren eigenen Schwerpunkt gönnt und sie nicht blos in Schachfiguren verwandelt.

Die beiden Lustspiele, von denen wir hier sprechen: „Zopf und Schwert" und „Das Urbild des Tartuffe", haben sich auf den Repertoires aller Bühnen erhalten. Das erste im Frühjahr 1843, und zwar unter den Oleanderbüschen des Hotel Reichmann zu Mailand und an dem Comersee gedichtete Lustspiel hat zum Mittelpunkt die Intriguen, welche sich um die Vermählung der Tochter des Königs Friedrich Wilhelm I. drehen, der spätern geistvollen Memoirenschreiberin, welche, umworben von mehreren Kronen, zuletzt die Hand des Erbprinzen von Baireuth erhält. Diese Intrigue selbst, die in einem Scribe'schen Stücke die Hauptrolle spielen würde, mag an feiner Schürzung und Lösung hinter derjenigen eines Lustspiels wie „Ein Glas Wasser" zurückstehen. Dafür ist das Charakter- und Sittengemälde des Berliner Hofes mit einer Fülle echt komischer Züge und doch mit historischer Treue ausgeführt und vor allem der Charakter des Königs selbst treffend gezeichnet, wenn auch mit mehr Milde und Weichheit, als er nach der geschichtlichen Ueberlieferung besaß, da das Harte und Schroffe nicht im Charakter des Dichters liegt. Der Glanzpunkt des Lustspiels ist die Scene im Tabakscollegium, in welcher über die genrebildliche Situation hinaus auch die historische in schwunghafter Auffassung sich spiegelt. Die Geschichte erscheint bei Scribe stets nur in der ironischen Beleuchtung der Komödie; als ein Gewebe von Nichtigkeiten, von kleinen Ursachen und großen Wirkungen, als ein Machwerk des unlogischen Zufalls,

und das ist für den französischen Dichter, wie Corporal Nym sagt, der Humor davon. In dem Lustspiel des deutschen Dichters waltet ein entgegengesetzter Geist: mitten unter den Maskenscherzen der Intrigue und der Laune schlägt der Genius der Geschichte sein ernstes Auge auf und wendet einen prophetischen Blick nach der Zukunft; hier spricht sich die Ueberzeugung aus von einem innern Zusammenhang, einem nothwendigen Gang der Dinge. Dies geschieht in der Rede, welche der sich berauscht stellende Erbprinz von Baireuth im Tabakscollegium hält. Die reichen Genrebilder der Handlung aber werden beherrscht von dem komischen Contrast zwischen einem stolzen Königthum und einem nach den Regeln des einfachsten bürgerlichen Hausstandes geordneten Hofe.

„Das Urbild des Tartuffe" (1844) ist eine Literaturkomödie mit geschichtlich-politischer Färbung. Geschaffen in einer Zeit der Bücher- und Dramenverbote, war sie zunächst der Protest der schaffenden Geister gegen die Schranken der Censur; sie hatte damit einen vormärzlichen Zug, der im Laufe der Jahre verblassen mußte; denn die damals zündenden Stichwörter verloren allmählich ihre Schlagkraft. Dennoch blieb der eigentliche Kern des Stückes ungefährdet; es war der Einblick in die innere Schöpfungsgeschichte des Lustspiels und in die Geburtswehen, mit denen es vor die Oeffentlichkeit tritt. Wir sehen, wie Molière Gestalten und Situationen aus dem vollen Leben schöpft; wir sehen, wie sich das Publikum gegen die satirische Geisel des Komödiendichters sträubt: zustimmend, soweit sie andere Stände betrifft, krampfhaft ablehnend, sobald die Satire dem eigenen Stande gilt; wir sehen, wie der galante Absolutismus die Kunst begünstigt, nur insoweit sie seinen eigenen Abenteuern zu statten kommt: dennoch über allen Egoismus und Widerspruch der einzelnen hinweg geht auch der Triumphzug des Lustspiels seinen siegreichen Gang. Diese Spiegelung des Lustspiels im Lustspiel ist nun im „Urbild des

Tartuffe" in einer Reihe lebendiger, auch theatralisch wirksamer Intriguen durchgeführt: wir erinnern nur an die Garderobenscene und die Schlußscenen, wo das Urbild des Tartuffe mit seinem Abbild sich auf der Bühne bis zur unkenntlichen Verwechselung ablöst.

Ein anderes literarhistorisches Lustspiel: „Der Königslieutenant" (1847), dessen Held der junge Goethe ist, war anfangs zur Feier des Goethe'schen Jubiläums gedichtet und ging fast spurlos vorüber. **Habent sua fata libelli.** Gegenwärtig gehört es zu den am meisten aufgeführten Stücken von Gutzkow; die Darsteller ersten Ranges spielen den Grafen Thorane mit Vorliebe: der chevalereske und schwärmerische Zug desselben, die weiche Grundstimmung in ihrem Kontrast mit dem militärischen Beruf lockten die Charakterdarsteller, und der eigenthümliche Haut-gout des deutsch-französischen Radebrechens **à la** Riccault de **la** Marlinière war ein willkommener Triumph für das Virtuosenthum. Uns vermag indeß weder diese Gestalt noch die sehr im Rococorahmen gehaltene Hauptintrigue, das tumultuarische Abrollen bewegter Genrebilder, noch der Charakter des etwas altklugen jungen Goethe tiefere Theilnahme für das Stück einzuflößen, das uns schwächer erscheint, als viele Dramen Gutzkows, welche sich nicht auf der Bühne behauptet haben. Der Erfolg war ein Erfolg von Schauspielers Gnaden, das Stück ein Paradepferd der berühmten Darsteller, welches einer kundigen Kritik mit mancherlei Gebresten behaftet erscheinen mußte. Das letzte Schauspiel Gutzkow's: „Lorbeer und Myrthe" (1855), das in der Buchausgabe noch um einen Akt verlängert ist, erschien schon früher für den anekdotischen Stoff zu breit angelegt, hatte zu weite Perspektiven, nahm zu viele Personen in den Rahmen einer Handlung auf, welche eigentlich nur vier bis höchstens fünf Personen verlangt, um ihren Konflikt zu erschöpfen. Der Stoff ist glücklich gewählt: Richelieu hat den Ehrgeiz, Dichter zu

sein, der Dichter des „Cid"; das Zureden seiner Geliebten, der Marquise von Comballet, und Chataigny's bestärkt ihn in der Absicht, den „Cid" für sein eigenes Werk auszugeben; da giebt es nur ein Hinderniß: der Widerspruch des Dichters selbst; doch Corneille erscheint abhängig von Richelieu: dieser hat über die Hand des Mädchens zu verfügen, das der Dichter liebt. „Lorbeer und Myrthe!" Corneille will indeß seinen Lorbeer nicht verschenken, nicht verkaufen; er verzichtet lieber auf die Myrthe, welche der Kardinal in einer Anwandlung von Großmuth ihm mit dazugiebt. Dieser Konflikt spielt im letzten Akt: drei Akte des Stücks sind eine etwas langathmige Vorbereitung auf die entscheidende Begegnung. Des Dichters Muse, welche diesmal den Vers wählte und sogar an einer Stelle die kunstvolle Architektonik des Sonetts nach dem Muster romanischer Dramen nicht verschmähte, schweifte zu sehr von der Haupthandlung ab, vertiefte sich zu sehr in das grillenhafte Wesen des ehrgeizigen Ministers, statt den Dichter, in welchem ja der Kampf zwischen Liebe und Ehre ähnlich wie in seinem „Cid" entflammt waren und der unsere innige Theilnahme heischte, in den Vordergrund zu stellen. So machte das Stück trotz einzelner geistvoller Ergüsse und sinniger Einblicke in das Atelier des dichterischen Schaffens einen matten Eindruck, der durch die etwas pretiösen, schweren, in ihrem Erguß oft gehemmten Verse noch gesteigert wurde.

Auf dem Gebiete des Trauerspiels rang Gutzkow's Muse schon früh nach Erfolgen, wie sein „Nero" und „Saul" in seiner vortheatralischen Epoche bewiesen; hier gelang ihm ein glänzender Wurf, der „Uriel Acosta", ein Wurf auf dem Gebiete der Gedankentragödie. Seine Anläufe nach dem Lorbeer des historischen Trauerspiels waren weniger glücklich: es fehlte ihm eine gewisse Größe des Stils, der sich leicht zersplitterte, wenn auch in geistige Brillantsplitter; es fehlte ihm die Macht des hinreißenden Pathos, wie es Schiller und Shakspeare eigen

war. Wohl mied er nicht den rhetorischen Erguß; er wußte, daß auch die Bühne für große Aufgaben der Beredsamkeit bedarf, und hatte eine hohe Meinung von Schiller's „ausströmendem, fernhintreffendem, magniloquentem Wort". Doch diese schwunghafte Getragenheit des Ausdrucks stand ihm nicht so zu Gebote wie einzelne blitzartige Wendungen, und der spröde Fluß seiner Verse, der bis zur syntaktischen Ungelenkheit ging, hemmte die Wirkung des dichterischen Ergusses. Es gelang ihm auch nicht, in seinen späteren Tragödien die Handlung energisch zusammenzuraffen und durchsichtig zu gliedern: er wollte zu viel umfassen, zu viel motiviren. In der Tragödie aber wirkt nur das große und klare Motiv; es wirkt still, einfach, mächtig; jede Zergliederung und Zersplitterung lähmt und schwächt ab. Das Wort des Fiesco gilt von der Wucht des dramatischen Pathos: „Zerstücke den Donner in seine einfachen Silben, und du wirst Kinder damit in den Schlummer singen; schmelze sie zusammen in Einen plötzlichen Schall, und der monarchische Laut wird den ewigen Himmel bewegen."

Doch unerreichbar war dieser hinreißende Schwung auch für Gutzkow's eigenartige Begabung nicht: das bewies sein bestes Trauerspiel „Uriel Acosta", das er im Jahre 1847 in Paris gedichtet hat und auf welches der große Stil des Théâtre francais und seiner Matadore nicht ohne Einfluß geblieben ist. Hier findet sich in den Reden des Acosta im zweiten und dritten Akt jene feurige Beredsamkeit, die uns unwiderstehlich in ihre Kreise zieht. Auf dem Gebiete des philosophischen Dramas stand sie dem Dichter mehr zu Gebote, als auf dem des historischen. Im Jahre 1832 hatte Gutzkow eine Novelle verfaßt: „Der Sadducäer von Amsterdam", welche das tragische Geschick eines vom Judenthum geächteten Denkers zum Inhalt hatte. Dies Geschick erhob sich ihm überhaupt zum Märtyrerthum des freien Denkens, welches sich von der Satzung emancipirt, und das Problem, das nicht ohne Be-

denken gewesen wäre innerhalb des christlichen Lebens, konnte auf dem Boden des Judenthums ohne Anstoß durchgeführt werden. Bei der Bearbeitung der Novelle bewährte der Autor das volle Verständniß dramatischer Anforderungen, obschon die erzählende Darstellung große Vorzüge hatte. Der Skepticismus des Helden vermochte sich hier breiter auszuspinnen; vor allem ist das Verhältniß zu Judith geistig bedeutender gezeichnet und ihre Abwendung von Uriel durch den allmählig hervortretenden Mangel an Verständniß für dessen skeptische Weltanschauung motivirt sowie durch die schärfer markirten Intriguen Jochai's. Dagegen fehlt in der Novelle der Widerruf des Widerrufs, der für das Drama unerläßlich war und die glänzendste Scene desselben bildet. In der Novelle stürzt Uriel nach der Geiselung und Demüthigung in der Synagoge wie ein Wahnsinniger in Judith's Haus mitten in das Hochzeitsfest, will Jochai erschießen, trifft aber Judith und erschießt dann sich selbst. Solchem Wahnsinn maßloser Leidenschaft fehlte die tragische Versöhnung.

Gutzkow selbst setzt sich gegen die Anklage der Charakterschwäche seines Helden zur Wehr: er findet die Motive, die seine Kraft binden, stark genug: die blinden Augen der Mutter, den geschäftlichen Ruin der Brüder, den Schmerz, die Hingebung einer Liebe, wie diejenige Judith's, und in der That ist der Conflict in dieser Tragödie, der Conflict eines Freidenkers mit den Satzungen der Familie und des Volkes und den Neigungen des Herzens ein wahrhaft tragischer und geht durch alle Zeiten hindurch. Auch darin mag man Gutzkow recht geben, wenn er sagt: „Das Märtyrerthum einer idealen Anschauung des Lebens enthält mehr Leiden und Prüfungen, als derjenige ahnt, der auf seinem Sopha von Consequenz spricht! Wollt doch nur einmal etwas Großes in der Welt! Ihr werdet bald finden, daß die Ueberzeugungstreue im großen Stil Phasen hat, die nicht die Phasen einer Stadtverordneten-

consequenz sind." Wohl aber erscheint der Denker in seiner eigenen Gedankenwelt nicht so fest, um diesen Kampf gegen die Welt mit entschlossener Heldenkraft durchzuführen. Uriel Acosta hat als Denker etwas Skeptisches, Zweifelndes, Krankhaftes: man vergleiche dies mit der heitern Sicherheit und unerschütterlichen Denkfestigkeit seines Schülers Spinoza: er ist mehr Träumer, mehr Gefühlsmensch als ruhiger Denker; selbst seine leidenschaftliche Polemik haftet im Boden der Ueberlieferung, von dem sie sich nur halb freimacht. Doch es steht dem Dichter ja frei, einen solchen nicht blos am Glauben, sondern auch am Denken zweifelnden Denker zum Helden zu machen: die dramatischen Wirkungen der Tragödie sind so bedeutend, der leidenschaftliche Aufschwung Uriels ist so hinreißend, daß wir leicht über den nur flüchtig skizzirten und dem Anschein nach wenig in die Tiefe gehenden Gedankeninhalt seiner Philosophie hinwegsehen, über die stark subjective Färbung, in welcher sich der Schüler Silva's nicht verleugnet, so wenig wie in Gutzkow selbst der Schüler Schleiermacher's, der den Nachdruck auf die religiöse Gesinnung legt:

> Nicht was wir glauben, siegt, de Santos, nein,
> Wie wir's glauben, das nur überwindet.

Die tragische Bühne aller Zeiten hat wenig Scenen von so erschütternder Macht wie die Scene Uriel's mit seiner blinden Mutter und die Bekenntniß- und Widerrufsscene in der Synagoge. Wenn auch die Intriguen Jochai's nicht scharf genug hervortreten und der Charakter desselben in der Novelle bedeutender erschien, so sind doch die andern Charaktere in ihrer verschieden beleuchteten Stellung zum Glauben von der milden platonischen Toleranz de Silva's bis zum Fanatismus des de Santos mit großer Kunst gezeichnet und mit jenen geistreichen Reflexen, wie man sie selten auf unserer Bühne findet. Die Diction erinnert an Lessing's Dramendiction; sie ist nicht fließend, nicht leicht beweglich; sie hat etwas Sprödes, oft Schweres und

Hartes; aber sie ist dabei von einer scharf ausgeprägten und sich scharf einprägenden Prägnanz, und wo sie höhern Aufschwung nimmt, wie in Judith's Liebeserklärung in der Verfluchungsscene, bei Acosta's Widerruf, da hat ihr schwerer Flug etwas Imposantes. Unter den Stücken des nachclassischen Repertoire nimmt „Uriel Acosta" jedenfalls den ersten Rang ein.

In diesen Charakter hat Gutzkow so viel hineingeheimnißt von seiner eigenen Gedankenwelt und Denkweise; die streng historische Tragödie bot ihm dazu keinen Raum. Hier ist er weniger glücklich. Sein „Patkul" (1840), bei welchem der geniale Schauspieler Baison dem Dichter rathe: stand, ist in Prosa geschrieben, das bühnengewan Stil glänzendste dieser Dramen. Schlippenbach, d. steht, wie der junge Alba zu Egmont, ist eine lichem Feuer durchdrungene Rolle, sie athmet Schwung. Doch dies Stück leidet an einem tief Verwickelungen und der ganze Ton sind meistens Rococolustspiels, gegen den auf das grellste die des Schlusses absticht. Patkul ist nur Opfer, n nur Liebesheld, wenn auch nicht ohne Größe de die nichtswürdigen Intriguen der Diplomatie, d Opfer fällt, machen nur einen kläglichen Eindruck. , (1845) ist einer jener historischen Pseudofürsten, [illegible] Sebastian, Demetrius, doch fehlt dem Stück die tragische We dung des Schiller'schen „Demetrius". Pugatschew ist ein B trüger von Haus aus; der Betrug soll gerechtfertigt werd durch den Heldenkampf für die Sache eines unterdrückten Volke gemildert dadurch, daß die Kosacken würfeln um die Ehre, d Pseudofürsten, den falschen Zaren Peter zu spielen: ein Moti mit welchem es wenig stimmt, daß Pugatschew dem Zar ähnlich sah; denn er war dann ja der geborene Pseudoz und das Würfeln vom Uebel. In diesem Drama, das einig Züge wilder Größe hat, sind besonders die Frauencharakter

Holzmühle, Post Iglau.
Sobotka Emanuel.
Spitz Karl.
Tomaschek Leo V.
Hostehradek, Post Freinersdorf.
Plaček Jakob.

Sulak Franz.
Klein-Olkowitz, Post Joslowitz.
Schmied Franz.
Stroh Egydius.
Weiss Cyrill.

die sanfte Sophie, die leidenschaftliche Ustenja und die Kaiserin Katharina gut gezeichnet; auch der melancholische Kaisermörder Orloff ist ein interessantes Charakterbild. Doch der Kampf des Helden selbst zwischen seiner geschichtlichen Mission und seinen Familiengefühlen ist nicht fesselnd genug ausgeführt. Das Stück hat große Längen. Das Selbstgespräch Sophiens am Anfang macht den Eindruck eines euripideischen Götterprologs. Die Verse selbst aber sind oft hart, zerrissen, schwunglos, ohne die Weihe des „Uriel Acosta"; nur hier und dort ein grandioser Gedankenwurf. Ein noch mehr zertrümmertes Vers- und Gedankengerölle, darunter erratische Blöcke von aufragender Mächtigkeit, bietet die letzte Tragödie des Dichters: „Philipp und Perez" (1856), deren Held der Geheimschreiber des Königs Philipp, Perez, ist, der Geliebte der Eboli, und deren Mittelpunkt die Ermordung Escovedo's bildet. Es ist eine Tragödie des Servilismus und seines Märtyrerthums; doch die Motivirung ist so überladen, der Conflict so zerfasert, daß man zuletzt selbst nicht weiß, wer eigentlich die Schuld dieser Ermordung trägt, ob Philipp oder Perez oder die Eboli. Dabei enthält das Stück, für dessen Helden man sich leider nicht erwärmen kann, brillante Bühneneffecte; Philipp erscheint oft in historischer Größe. Dies Drama verdient wie ein poetischer Urwald von einem spätern Bearbeiter gelichtet zu werden, gesäubert von der Ueberladung mit Motiven, sowie von syntaktischen Unmöglichkeiten: als geschliffener Brillant würde es im schönsten Glanze leuchten.

Im Jahre 1848, unter den stürmischen Bewegungen, welche das Erwachen des deutschnationalen Geistes hervorrief, dichtete Gutzkow sein Trauerspiel „Wullenweber", welches an drei Theatern, in Leipzig, Dresden und Hamburg, zur Eröffnung der Wintersaison in Scene ging. Der Stoff hat auch spätere Dichter angelockt durch den Zauber, der um die Mauerkrone der deutschen Hansa, der Städtekönigin, schwebt, welche, gewaltig

zur See, den nordischen Staaten oft das Gesetz dictirte; doch Gutzkow so wenig wie später Heinrich Kruse, vermochte die Sprödigkeit eines Stoffes mit einer so in Zeit und Raum zersplitterten Handlung zu überwinden. Was sie schufen, wurde selbst wider ihren Willen eine Historie. Die Handlung springt zwischen Kopenhagen und Lübeck hin und her; sie beginnt auf den dänischen Inseln und endet in Wolfenbüttel; es fehlt eine geschlossene Gegenbewegung und damit jede Spannung. Gutzkow hat überdies zwei Heldendioskuren in die Mitte des Stückes gestellt; der volksthümliche und kampflustige Zug im Charakter des Markus Meier, seine Herzensaffairen stellen Wullenweber, der nur der Träger der Haupt- und Staatsaction ist, tief in Schatten. Daß Markus Meier nicht ein ergänzendes, sondern ein störendes Moment wurde, gibt Gutzkow selbst zu. Von den weiblichen Charakteren fesselt am meisten Anna Rosenkrantz, die eine bedeutende Scene im zweiten Act hat; im übrigen läßt die Ueberfülle des Stoffes keine intimern Entwickelungen der Frauencharaktere zu. Einzelnes im Stücke hat dramatisches Leben; manche Charaktere, wie Swante, der Prätendent wider Willen, die Schachfigur auf dem Schachbret der Hansa, sind trefflich gezeichnet, und über dem Ganzen schwebt jener Duft der Ferne, jener Reiz des Meeres, welcher die kühnen Geister der Hansestädte zum Wagniß verwegener Fahrten und Abenteuer verlockte. In einer Zeit, in welcher durch den Frieden von Malmö die Frucht deutscher Siege an Dänemark preisgegeben wurde, mußte sich die Gestalt Wullenweber's, des Bürgermeisters, der dem Königreich Dänemark Gesetze gab, mit mahnender Glorie erheben.

So hatte sich Gutzkow auf den verschiedenen Gebieten des Dramas, wenn auch nicht mit gleichem Erfolge, doch stets mit gleicher Bewährung eines vielseitigen Talents versucht. Das Jahrzehnt 1850—60 wird, obschon noch mehrere Stücke: „Liesli", „Lenz und Söhne", „Philipp und Perez", in dasselbe

fallen, durch Gutzkow's großartige Romanproduction bezeichnet. Er lebte nach wie vor in Elbflorenz und stand in Beziehungen zur Brockhaus'schen Verlagsbuchhandlung in Leipzig, für die er die „Unterhaltungen am häuslichen Herd" (1852—62) redigirte und die auch seine großen Romane herausgab.

Im Jahre 1850 erschien der neunbändige Roman: „Die Ritter vom Geiste"; ihm folgte im Jahre 1858 ein zweiter neunbändiger Roman: „Der Zauberer von Rom." Diese großen Culturgemälde sind es vorzugsweise, auf welche Gutzkow seinen Anspruch auf dauernden Nachruhm stützen darf. Die Mode der neunbändigen Romane kam von Frankreich herüber; in Bezug auf diesen Umfang wie auf das Grundmotiv der „Ritter vom Geiste" ist ein Herüberwirken von Eugéne Sue's „Ewigem Juden" nicht zu verkennen. Der Protest gegen die Lektüre so langathmiger Werke in einer raschlebigen Zeit hat den äußern Erfolg dieser ausgedehnten Romane, so großes Aufsehen sie erregten, doch etwas verkümmert. Der Autor entschloß sich später zu einer abkürzenden Bearbeitung, so daß beide Romane jetzt je in vier allerdings enggedruckten Bänden vorliegen.

Für diese weitschichtig angelegten Romane mit weitausgreifenden Tendenzen glaubte der Autor eine neue ästhetische Formel finden zu müssen; er sprach von einem Roman des Nebeneinander, eine Formel, die zugleich zu viel und zu wenig sagt; denn ein ruhiges Nebeneinander aller wichtigen Zeit- und Lebensverhältnisse würde eine kaum zu erschöpfende Breite der Darstellung verlangen, ein bloßes Nebeneinander aber für jedes dichterische Kunstwerk unzureichend sein und nur den Eindruck eines Durcheinander hervorrufen, da der gleichzeitige Anblick einer solchen Menge ruhender Zustände die Phantasie ermüden und verwirren müßte. Auch entsprechen die Gutzkow'schen Romane nicht diesem einseitig hingestellten Programm; sie haben jene ineinandergreifende Bewegung der Handlung, ohne welche sich keine Dichtung denken läßt. Gleichwohl hat

der Ausspruch des Autors immer seine Bedeutung; er deutet sein Streben an, große Zeit- und Culturgemälde zu schaffen, in denen die Breite der äußern Existenz ebenso ihre Stelle findet wie die ganze Fülle geistiger Richtungen, Romane, die also nicht vorzugsweise das intime Interesse feinerer Seelengemälde gewähren; hierin liegt ein Anschluß an die Entwickelungen und inneren Gesetze des Epos in großem Stil, wir möchten sagen, des Homerischen Epos in freier Uebersetzung, während die intimern Seelenromane mehr aus der Novelle herauswachsen.

Das moderne Culturleben in seinen Hauptzügen finden wir in diesen Romanen wieder; die Stätten desselben vom Königsschloß und dem Fürstenschloß bis zum Forsthaus im Walde, zur Soldaten- und Proletarierkaserne, zum Maschinenbausaal und dem Tanzsaal der Volksbälle, die Interieurs der verschiedensten Kreise der Gesellschaft treten lebendig ausgemalt in den „Rittern vom Geiste" vor uns hin, während im „Zauberer von Rom" mit Meisterschaft der locale Genius und die Lebensatmosphäre verschiedener deutscher Städte und Landschaften erfaßt ist, sowie uns die Handlung in bischöfliche Paläste, in die Sakristeien der Kirchen, in die Gewölbe der Klosterkerker führt. Nirgends begegnen wir einer todten Topographie, überall einer geist- und lebensvollen Schilderung.

„Die Ritter vom Geiste" tragen das Gepräge der Epoche, in der sie entstanden waren, einer Epoche der Reaction nach stürmischem und oft unbedachtem Aufschwung. Da war die Einkehr ins Innere geboten, die Läuterung der Gesinnung und die Wahrung eines festen Glaubens an die Zukunft der Menschheit und ihre unveräußerlichen Güter der Humanität und freien Bildung. Dieses gleichen Glaubens Genossen sind „Die Ritter vom Geiste", eine Art von Geheimbund, wie der Orden der Tempelherren, wie die Freimaurer einer neuen „unsichtbaren Loge". Das Vorbild zweier so großer Dichter wie Goethe

und Jean Paul hätte Gutzkow vor den Anklagen einer nörgelnden Kritik schützen sollen, daß dieser Bund nur durch ganz unbestimmte Hoffnungen und Phrasen zusammengehalten werde. Der Dichter kann nicht der Zukunft in bestimmten Organisationen vorgreifen; er kann uns nur die Gesinnung geben, aus der künftige Gestaltungen herauswachsen.

Im „Zauberer von Rom" gipfelt gleichfalls der weitverzweigte Riesenbaum des kirchlichen Lebens in einem freien Papstthum, über welches sogar, nach der neuen Bearbeitung des Romans, das allgemeine Concil zur Tagesordnung übergehen wird; es ist hier ein symbolischer Abschluß, wie ihn Gutzkow auch in seinen spätern Dramen, wie „Lenz und Söhne", liebt, denn diese unmittelbar an die Gegenwart geknüpfte Zukunft ist eine thatsächliche Unmöglichkeit; es ist ein allegorischer Zug der divina commedia in dieser mit bengalischen Flammen leuchtenden Schlußglorie; die Geschichte hat an die Stelle des Concils von Castellengo das Vaticanische Concil gesetzt. Dafür hat „Der Zauberer von Rom" einen festern Grund als „Die Ritter vom Geiste"; denn es handelt sich hier nicht blos um Gesinnungen, sondern um feststehende Institutionen; das ganze kirchliche Leben entrollt sich vor uns, der Kampf der Kirche mit dem Staat, die Märtyrerstationen kirchlicher Freigeister, das Cölibat, die Mischehen, die Proselytenmacherei. Und neben den weihevollen Vertretern des kirchlichen geläuterten und ungeläuterten Glaubens, die uns in einer Flora von Varietäten vorgeführt werden, sehen wir auch die Vorkämpfer jener abbröckelnden Tendenzen, die sich vom Bau der Kirche loslösen: die deutsch-katholische Richtung findet ihre Nachbilder, die später auftretende altkatholische ihre Vorbilder in dem Roman. Es gehörte die geistig feine Bildung Gutzkow's dazu, um diese Mannichfaltigkeit kirchlicher Anschauungen und Richtungen zu erfassen und wiederzugeben, sowie er auch in den „Rittern vom Geiste" verschiedene Schattirungen des Protestantismus mit

großer Treue nachgezeichnet hat. Man hat ihn deshalb mit Unrecht einen „Anempfinder" genannt; er gehörte zu den fein organisirten Köpfen, welche den Stammbaum der Ideen in allen seinen Verzweigungen zu verfolgen wissen. Gegenüber der künstlerischen Heiligsprechung der katholischen Kirche durch die Romantik ist „Der Zauberer von Rom" eine moderne Dichtung, welche ein treues Spiegelbild des ganzen innern Lebens der Kirche und aller ihrer Reflexe in edeln und unedeln Naturen gibt.

Solche umfassende Aufgaben zu lösen, dazu genügt nicht die gewöhnliche Technik des Romandichters. In der That steht diese auch Gutzkow nicht immer zu Gebote. So ausgezeichnet seine Charakterschilderungen sind, so hat die Verknüpfung der Handlung bei ihm oft etwas Schwerfälliges; die Bindeglieder sind nicht immer leicht und gefällig eingefügt; der sich verbreiternde Strom läßt bald dieses, bald jenes Ufer aus dem Gesichtskreise verschwinden. Auch arbeitet Gutzkow nirgends auf den Effect, er sucht nirgends die Neugier krampfhaft zu spannen, obschon es nicht an dunkeln Verhältnissen fehlt, welche der Lösung harren; hier und dort erlahmt die Theilnahme, oder statt des Gemäldes entrollt sich uns das Actenfascikel. Ermüdung ist unvermeidlich bei einem so weiten Wege, auch wenn er uns durch schöne Gegenden führt. Die Neubearbeitungen beider Romane haben indeß durch wesentlich kürzere Fassung einen Theil dieser Anklagen entkräftet.

Die Handlung der „Ritter vom Geiste" hat einen äußern Mittelpunkt: den Schrein aus dem Archiv der Tempelherren mit seinem zukunftsvollen Inhalt, den Schrein, der dem Bunde der Ritter die materielle durch einen Proceß zu erfechtende Grundlage geben soll. Der Parcival dieses heiligen Grals ist der Referendar Dankmar Wildungen, der eigentliche Held des Romans, offenbar die Lieblingsfigur des Dichters selbst; denn er ist ein feiner Kopf mit festen Gesinnungen, aber doch einem

leicht bestimmbaren Gemüth. Neben ihm steht Fürst Egon, mit socialistischem Anflug und mit jener Neigung, seine Ideen durch Zwang durchzusetzen, die ihn als Minister zu absolutistischen Maßregeln greifen läßt. Eine andere Varietät des Socialismus vertritt der Tischler Armand. In der Zeit, welche Gutzkow schildert, gab es in Deutschland noch keine Socialdemokratie im heutigen Sinne des Wortes, aber allgemeiner als heute war das Aufhorchen auf die socialen Fragen und die vorgeschlagenen Lösungen, die von jenseit des Rheins kamen. Motive, wie sie in Egon's despotischem Socialismus lagen, konnte später Spielhagen in seinem Roman „In Reih' und Glied" bereits mit Anlehnung an die Zeitgeschichte, wenn auch in phantasievoller Ausschmückung, benutzen! Praktische Thätigkeit und Tüchtigkeit, von idealem Geiste getragen, vertritt der Nordamerikaner Ackermann, die Auflehnung des Militärs gegen das strenge Gesetz der Disciplin der Major Werbeck, besonders aber der tragisch endende Sergeant Sandrart, die Humanität des vorigen Jahrhunderts der uralte Präsident von Harder mit seinem Thiercultus. Daneben steht der mit scharfer Satire gezeichnete Neubund, die kleinen Cirkel des Hofes, die fromme Friederike Wilhelmine von Flottwitz mit ihren Neigungen für die Kirchenmusik und das Militär.

Man hat Gutzkow den Vorwurf gemacht, er wisse keine Charakterbilder zu zeichnen, seine Charaktere seien nur Aggregate aus anekdotischen Porträtzügen und willkürlichen Einfällen; die Ideale, die er schildern wolle, verwandelten sich ihm unter den Händen in Fratzen — eine durchaus ungerechte Beschuldigung. Mögen seine Hauptheldeu auch von der bleichen Farbe der Reflexion zu sehr angekränkelt sein, der Autor, der das geniale Charakterbild des dämonischen Nachtwandlers Hackert, der den vollblütigen Epikuräer Schlurck, der die schöne, kokette, geistsprühende Melanie, die intriguante Pauline von Harder, die

sinnige Selma, die leidenschaftliche Olga, der einen Murray so lebenswahr zu zeichnen verstand, ist ein Charaktermaler ersten Ranges, und welche köstlichen, feinen Porträts sind z. B. der pathetische Stromer mit seiner pedantischen Liederlichkeit, der scharfzüngige Kosmopolit von Dystra. Ueberall Leben, nicht blos äußere Anschaulichkeit, die durchaus nicht fehlt, auch Leben der Seele, der inneren Stimmungen, und das Ganze durchwirkt von einer Conversation, die nicht mit funkelndem Esprit umherleuchtet, sondern mit tiefem Geist gesättigt ist. Der Stil der „Ritter vom Geiste" ist eine bewegliche Prosa, welche behaglicher epischer Schilderung ebenso gerecht wird wie dem Ausdruck weicher oder leidenschaftlicher Gefühle und dem schlagfertigsten Dialog. Namentlich sind die beiden ersten Bände des Romans geradezu Muster des echten Romanstils, welcher dem Grundgesetz epischer Dichtung entspricht: mit so leise ansteigender Allmählichkeit entwickelt sich die Handlung vor unsern Augen, so überaus anschaulich tritt die Landschaft und treten die Gestalten vor uns hin; so geschickt sind die Verknüpfungen der Handlung, und eine so lebhafte Spannung auf mannigfache ungelöste Vorgänge wird in uns erweckt.

In Bezug auf die epische Klarheit und Durchsichtigkeit, sowohl was die Architektonik des Ganzen als den Stil und die Darstellungsweise betrifft, steht der „Zauberer von Rom" hinter den „Rittern vom Geiste" zurück, obschon die neue Bearbeitung reich ist an den wesentlichsten Verbesserungen. Der Roman beginnt wie eine große Novelle, deren Heldin die abenteuerliche Lucinde ist, während doch später die Handlung mit dem Scenenwechsel Shakspeare'scher Stücke hin- und herspringt. Neue Personen werden in dem Roman nicht mit frischer Lebendigkeit, sondern oft mit trockenen Auseinandersetzungen eingeführt. Der Stil hat etwas Sprödes, Springendes, er ist bisweilen ungelenk oder macht der humoristischen Local-

färbung zu viele Zugeſtändniſſe; im ganzen iſt er dramatiſch bewegter als der Stil der „Ritter vom Geiſte“, doch nirgends auch in ſeiner haſtigen Beweglichkeit verliert er den würzhaften Esprit, die bedeutſame geiſtige Eigenart des Autors.

Doch welche rieſige Aufgabe war es auch, ein Culturgemälde der katholiſchen Welt zu entwerfen, alle Charaktere gleichſam hineinzuzeichnen in das geiſtige Liniennetz, welches die Kirche mit ihrem Glauben und ihren Geboten um die Erde ausſpannt. Das iſt deutſche Charakteriſtik, und dieſe iſt den Engländern und Franzoſen unbekannt. Es iſt der Stolz deutſchen Geiſtes, der Triumph deutſcher Kunſt, geiſtdurchdrungene Charaktere zu ſchaffen, deren individuelle Eigenart ſogar durch den geheimen Zug der ſie beherrſchenden Gedanken mit beſtimmt wird. Da ſehen wir in unſerm Roman den edeln Bonaventura, eine rafaeliſche Geſtalt, mit ſeinem Herzensconflict; wir ſehen die kirchlichen Fanatiker, Beda Hunnius, welcher lyriſche Sturmglocken läutet, den göttlich groben Mühlendorff, die behaglichen, in eine Rococoidylle ſich einſpinnenden Pfründner wie den Dechanten in Kocher am Fall, die wüſten Proſelyten der Freigeiſterei und Leidenſchaft wie den Mönch Klingsohr, gewandte Weltmänner wie den Jeſuiten Walther von Terſchka, dann die imponirenden Würdenträger der Kirche, um deren Altäre ſich auch die Frauen, die frivole, leidenſchaftliche Lucinde, die hehre, ſomnambule Paula, die heitere, naive Armgard und die andern Heldinnen des Romans gruppiren. Die Fülle ſeiner Entwickelungen und Begebenheiten, die gegen den Schluß hin in das romanhaft Grelle hinüberſpielen, darzulegen, würde eine ſelbſtſtändige Abhandlung erfordern.

Mit den beiden großen Romanen hatte Gutzkow auch auf dieſem Gebiet eine führende Stellung behauptet und eine Popularität gewonnen, die ihm indeß bald durch erbitterte Angriffe der Kritik und zwar der damals tonangebenden Kritik ver-

kümmert werden sollte. Gegen die „Grenzboten" setzte er sich tapfer zur Wehr, doch der eine Redacteur derselben war auch Literarhistoriker, und sein vernichtendes Urtheil über Gutzkow ging in die damals gelesenste „Literaturgeschichte" über. Dies verstimmte ihn von Jahr zu Jahr mehr, die Nothwendigkeit, sich gegen stets erneute Angriffe, die ihm jedes Recht literarischer Existenz absprachen, vertheidigen zu müssen, eine Nothwendigkeit, welche einem Victor Hugo, einer George Sand, einem Dickens und Thackeray stets erspart blieb, dies traurige Erbe unserer literarischen Zustände nagte an seinem Leben. Im Jahre 1862 war er von Dresden nach Weimar übergesiedelt als Secretär der Schillerstiftung; 1864 nahm er infolge von Zerwürfnissen, die seine krankhafte Reizbarkeit steigerten, seinen Abschied. Von Verfolgungswahn ergriffen, schweifte er durch Deutschland, machte in Friedberg einen Selbstmordversuch und wurde dann nach der Heilanstalt Gilgenberg bei Baireuth gebracht, wo er im Laufe eines Jahres wieder genas. Allgemeine Theilnahme fand sein Geschick; es fanden Benefize an vielen Bühnen statt; ein Gutzkow-Fonds wurde gesammelt. Seitdem lebte er abwechselnd am Genfersee, in Bregenz, in Berlin, bei Heidelberg, zuletzt in Frankfurt, ein freies, unstetes Schriftstellerleben, nirgends behaglich, nirgends gefesselt, bis ein tragischer Erstickungstod ihn mitten in unermüdlichen Arbeiten in der Nacht vom 15. zum 16. December 1878 dahinraffte.

Diese letzte Epoche seines Lebens und Wirkens kann man als eine eklektische bezeichnen; im Drama machte er scheiternde Versuche; kritisch, polemisch, als Journalist und Novellist war er thätig, wie in seiner ersten Zeit; doch das Hauptgewicht fällt in dieser Zeit wieder auf den Roman. Wohl durch Freytag's Erfolge angeregt, versuchte er sich in dem geschichtlichen Roman „Hohenschwangau" (5 Bde., Leipzig 1868) und gab eine Reihe von Culturbildern aus der deutschen Reformations-

zeit; doch Roman und Geschichte gingen unvermittelt nebeneinander. Einzelne Bilder waren von glänzender Ausführung; doch der erste, etwas verworrene Band trug die Spuren der unglücklichen Epoche geistiger Störungen; der letzte löste sich allzusehr in die Chronik auf. Eine Umgestaltung dieses Romans war Gutzkow's letzte Arbeit. Der durchaus spannende Roman: „Die Söhne Pestalozzi's" (3 Bde., 1870), der an Kasper Hauser's Schicksal anknüpft, enthält interessante pädagogische Charakterköpfe, „Fritz Ellrodt" (3 Bde., 1872), ein Roman aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, pikante Schilderungen aus dem kleinstaatlichen Leben, in welches der preußische Absolutismus eingreift, die „Neuen Serapionsbrüder" (3 Bde., 1877) sind ein modernes Zeitgemälde mit einem dialogischen Chorus geistvoller Gespräche durchwirkt, und mit einer Art von Liebesquadrille als Hauptinhalt.

Durch alle Epochen Gutzkow's hindurch ging sein novellistisches Schaffen; auch auf diesem Gebiete war er immer rege und erfindungsreich. Außer seinem ersten „Novellenbuch" hat er mehrfach novellistische Sammlungen herausgegeben: „Aus der kleinen Narrenwelt" (1856) und „Lebensbilder" (1870—72). In der Gesammtausgabe seiner Schriften (1.—12. Bd., 1876—79), die er in den letzten Jahren veranstaltete, finden sich drei Bände „Kleine Romane und Erzählungen". Man kann ein ausgezeichneter Romanschriftsteller sein und doch ein mittelmäßiger Novellist: die Novelle verlangt die knappere Fassung, das intimere Seelengemälde! In einzelnen Novellen, wie „Die Wellenbraut", ist auch dies Gutzkow trefflich gelungen; andere, wie „Seraphine" zeichnen einen interessanten weiblichen Charakterkopf; leichtern Gewichts sind die „Courstauben", gefällig in Erfindung und Ausführung; die Originale der dramatischen Bearbeitung „Die Selbsttaufe" und des „Sadducäer von Amsterdam" haben wir bereits rühmend erwähnt. In den

einen zeigt sich ein jeanpaulisch opalisirender Zug, in andern eine Hegel'sche Gedankenspirale; noch andere, wie „Die Nihilisten", „Der Emporblick", sind zu weitschichtig angelegt und verfallen ins romanhaft Breite: allen aber eigen ist der vornehme Ton des bedeutenden Autors, das Regal des hervorragenden Talents.

So vielseitig, so überaus produktiv ist die Thätigkeit dieses Autors, daß es fast Mühe macht, aus allen Posten derselben ihre Summe zu ziehen. Und doch — mag die Kritik am einzelnen mäkeln, gerade in der Summe des geistigen Schaffens liegt die tonangebende Bedeutung eines Autors für die Literatur und das Jahrhundert. Wie groß war diese Summe bei Goethe: und doch lief manches Schwache und Verfehlte, mancher, wir möchten sagen ästhetisch faule Posten mit unter. Doch alles war geistig geadelt durch die Größe des Genies und der Weltanschauung! Unsere großen Dichter waren nicht blos große Formtalente, sie waren Köpfe ersten Ranges. Darauf kommt es an in der Literatur wie in der Weltgeschichte. In der geraden Linie der Fortentwickelung unserer classischen Epoche steht ein Autor wie Gutzkow, während die überschwänglichen Romantiker zur Rechten, die platten Realisten zur Linken von dieser Linie abweichen. Als Dramatiker und Romandichter, als Novellist, Kritiker und Publizist hat Gutzkow Bedeutendes geleistet; er bleibt der hervorragendste Vertreter der modernen Aera unserer Literatur.

Man hat seinen Dichtungen schwankende Charaktere zum Vorwurf gemacht, wie sie aus der Mischehe eines grübelnden Verstandes und eines weichen Gemüthes hervorgehen. Er selbst war kein schwankender Charakter; er war ein redlich strebender, gewissenhafter Mensch, der niemals ein Wort gegen seine Ueberzeugung geschrieben hat, und so mag die deutsche Nation auf sein Grabmal setzen die Worte seines „Uriel Acosta", denen er treu geblieben im Leben und im Schaffen:

Die Ueberzeugung iſt des Mannes Ehre,
Ein golden Vlies, das keines Fürſten Hand
Und kein Kapitel an die Bruſt ihm hängt.
Die Ueberzeugung iſt des Kriegers Fahne,
Für die er fallend nie unrühmlich fällt.
Der Aermſte ſelbſt, verloren in der Maſſe,
Erwirbt durch Ueberzeugung ſich den Adel,
Ein Wappen, das er ſelbſt zerbricht und ſchändet,
Wenn er zum Lügner ſeiner Meinung wird.

Heinrich Laube.

Heinrich Laube iſt ein Kind des phantaſievollen Schleſiens, das ihm wie Karl von Holtei eine gewiſſe Leichtblütigkeit des Naturells vererbt hat, eine friſch zugreifende Rührigkeit, und jenen Zug lebensluſtiger Sinnlichkeit, der beſonders in ſeinen erſten Werken ſich ſo ſcharf ausprägte. Schleſien hat keine großen Denker hervorgebracht wie Oſtpreußen und Schwaben; die Neigung zu ſpeculativen Grübeleien, zu metaphyſiſchem Tiefſinn oder auch nur zu vorwiegender Verſtandesthätigkeit liegt nicht im ſchleſiſchen Naturell: wohl aber der Sinn fürs Fabuliren, für phantaſievolle Combinationen, friſche Anſchaulichkeit und muntere Beweglichkeit. Von dem allen hat auch Laube ſein gutes Theil erhalten, während ihm eine Vertiefung, die auf den Grund der Dinge geht, eine Beſchäftigung mit Problemen auch auf dem Gebiete der Aeſthetik, und alles, was an mehr oder weniger trockene Erörterungen erinnert, zeitlebens fern geblieben iſt. Auch ſeine Kritik beruhte mehr auf Machtſprüchen eines ſicher treffenden Inſtincts, als auf beweiskräftigen Darlegungen. Er mußte eine Autorität ſein,

um zu wirken, man mußte an ihn glauben — und er wurde eine Autorität.

In Sprottau in Niederschlesien wurde Laube am 18. September 1806 geboren; er sollte Handwerker werden, doch seine lebhafte Phantasie, die schon früh in eifriger Romanlektüre Nahrung suchte, wies ihn auf eine andere Laufbahn. Diese Neigung war von urtheilsfähigen Erziehern erkannt worden; die Eltern schickten ihn auf die Gymnasien in Schweidnitz und Glogau; dann besuchte er 1826 die Universität von Halle. Hier herrschte damals der von Heine besungene „hallesche Löwentrotz"; die burschenschaftlichen Tendenzen standen in voller Blüthe. Laube wurde ein herausfordernder Burschenschafter, der immer auf der Mensur stand, aber auch die Beamten der Universität insultirte, was ihm längere Carcerstrafen zuzog. Seine Studien setzte er dann in Breslau fort, und zwar als Theolog, obschon ein so streitbarer Geist wie der seinige sich mit dem Evangelium des Friedens nicht sonderlich befreunden konnte. Breslau war damals eine Theaterstadt mit belletristischem Anflug; Karl von Holtei und Karl Schall waren die Männer des Tages. Der ruhmbegierige junge Student trat in ihre Fußstapfen. Er dichtete einen Schwank: „Zaganini", in welchem er den berühmten Violinspieler Paganini persiflirte, und ein Drama: „Gustav Adolf", welches sogar in Breslau gegeben wurde, aber ein vollständiges Fiasco machte. Der junge Student wohnte dieser Aufführung bei, und als er sah, daß die Sache schief ging, schloß er sich resolut der zischenden Majorität an und war besonders lebhaft in seinen Mißfallsäußerungen. Ein im Parterre neben ihm stehender Fleischermeister, dem das Drama gefiel, stellte den jungen Opponenten zur Rede, und als dieser trotzig antwortete, wurde er von dem energischen Vertreter des wohlwollenden Publikums zum Theater hinausgemaßregelt. Da ihm keine Lorbern und Bühnenhonorare zu blühen schienen, mußte er suchen, sich in anderer Weise sein

Brod zu verdienen. Er nahm eine Hauslehrerstelle in Schlesien an, doch hielt er auf diesem Posten nicht lange aus; er zog 1831 nach Leipzig, wo er sich ausschließlich der schriftstellerischen Carrière widmete. Die Julirevolution und die durch sie hervorgerufene Bewegung der Geister hatte einer Menge jüngerer Kräfte die Feder in die Hand gedrückt. Gutzkow hatte in Berlin die akademische Carrière aufgegeben; die Journalistik schlug neue freie Bahnen ein, alle Talente waren wie von einem elektrischen Strom berührt; der ganze literarische Himmel wetterleuchtete.

Von diesen Autoren, welche Wienbarg, Kühne und später der Deutsche Bund unter der Kategorie des Jungen Deutschland zusammenfaßte, war Laube einer der heftigsten Stürmer und Dränger. Sein erster großer Roman: „Das junge Europa" (1833—37), in drei Abtheilungen zerfallend, „Die Poeten", „Die Krieger", Die Bürger", von dem der erste Theil anfangs selbstständig unter dem Titel „Das neue Jahrhundert" (1832—33) erschienen war, wies ihm diese Stelle an der Spitze der Bewegung, unter ihrer trommelschlagenden Avantgarde an. Die Emancipation des Fleisches wurde laut proklamirt. „Das Incarnat", sage ich in meiner „Nationalliteratur", „war seine Lieblingsfärbung. Bisher kannte man blos das nüchterne theologische Fleisch, das gekreuzigt werden muß, im abstracten Gegensatz zum Geiste. Es war der Luther'sche „Madensack", die lästige Hülle der Seele; seine prickelnden Anforderungen mußten standhaft überwunden oder durch besondere Heiligung ihrer niedern Sphäre entnommen werden. Mit dieser Anschauung standen Plastik und Malerei längst im Widerspruch. Was bei Heinse noch Doctrin und Cultus war, das wurde bei Laube kecke Lebenspraxis. Das Fleisch wurde von einer unbestimmten Allgemeinheit erlöst und in den feinsten Unterschieden gemalt. Die köstliche Farbenglorie Tizian's, welche die feinsten Arome der Wollust duftete, und der gesunde vollsaftige Mate-

rialismus eines Rubens befruchteten die neue Lyrik des Fleisches. Nie schildert Laube ein Weib, ohne anzugeben, ob ihr Fleisch zur niederländischen oder italienischen Schule gehört, ohne mit den schmackhaftesten Ausdrücken Körperbildung und Colorit zu bezeichnen. Die Seele war ihm nichts als das Zittern der Blutkügelchen im Geäder, als das feine Nervennetz und seine elektrische Spannung."

Die drei Abtheilungen dieses Romans sind indeß keineswegs ganz von demselben Geiste durchdrungen: zwischen der Veröffentlichung der ersten und letzten liegen mehrere Jahre, und in diesen hatte Laube einen nachdenklichen Aufenthalt in mehreren preußischen Gefängnissen überstanden. In den „Poeten" herrscht der wildeste Sturm und Drang; der Held, Hippolyt, ist ein Don Juan, der alle Frauen durch sein heißes Naturell und seine Siegesgewißheit berückt und erobert; hier geht der Dichter tambour battant gegen alle Bollwerke der landesüblichen Sittlichkeit vor; die Liebe wird im Ardinghelloſtil geschildert. In der zweiten Abtheilung: „Die Krieger", führt uns Laube in die polnische Revolution; er schildert ihre Helden und malt glänzende Schlachtenbilder. In den „Bürgern" bleibt Hippolyt der Held eines Cyklus von Don Juan-Novellen, aber neben ihn tritt geistig bedeutender Valerius, und in dem „Tagebuche aus dem Gefängnisse" findet sich eine Fülle treffender und geistreicher Bemerkungen, welche die weitausgreifenden Extravaganzen der „Poeten" zur Ordnung rufen: nicht dem sinnlichen Genuß wird mehr das Wort geredet, sondern Genußsucht gilt mit Selbstsucht, Arbeitsscheu und Heuchelei für die Quelle der unseligen modernen Zustände. Die Erfindung ist im „Jungen Europa" nicht gerade reich und spannend, die Charakteristik nicht mannichfach; alle Helden sind gleichmäßig von der Tendenz wie mit feurigen Fingern betüpfelt; es ist eben ein jungdeutscher Roman voll Reflexionen und Schilderungen. Zwischen die erste und letzte Abtheilung fallen auch

die stilistischen Studien des Autors. Varnhagen rieth ihm größere Feile und eine mehr classische Haltung an. Laube begann zu goethisiren in seinen sonst nichtssagenden Novellen „Liebesbriefe" (1835), „Die Schauspielerin" (1835) und „Das Glück" (1837). Daneben trat er freilich als Jünger Heine's auf, des unnachahmlichen Heinrich I., dem er mit Goethe allein von allen deutschen Dichtern die Unsterblichkeit verspricht, und zwar in den „Reisenovellen" (1834—37); doch Heinrich II. erreicht seinen Vorgänger weder in Bezug auf poetischen Zauber, noch auf kecken Wurf der Pointen; wohl aber hat er zur Manier Heine's noch diejenige der Thümmel'schen und Sterne'schen Reisen hinzugenommen. Eigentliche Novellen finden sich wenig in diesem Cyklus, dafür aber ganz tüchtige Schilderungen von Land und Leuten und der Eigenart der Städte. Eine kecke Frivolität, eine Verherrlichung der flüchtigen Liebe und ihrer Abenteuer, die bis zur Sympathie für die Venus Vulgivaga fortgeht, eine entschiedene Abneigung gegen das Institut der Ehe spricht sich in der ganzen Sammlung aus. Seit 1833 redigirte Laube die „Zeitschrift für die elegante Welt", die durch ihn ein echtes jungdeutsches Organ wurde. In seinen „Modernen Charakteristiken" (1835) zeigte Laube die auch später in seinen Schriften über das Deutsche Parlament und die von ihm geleiteten Theater unverkennbare Gabe einer raschen Auffassung und prägnanten Darstellung persönlicher Eigenart, wobei ihm indeß das Porträt eines Eßkünstlers wie Karl Schall besser gelang als das eines Philosophen wie Hegel — Laube war eben ein Realist de pur sang und ist es immer geblieben.

Diese ganze Production fällt in eine äußerlich sehr bewegte Epoche: die burschenschaftlichen Antecedentien verjährten nicht leicht, und Laube hatte schwer für seinen jugendlichen Uebermuth zu büßen. Bei seiner Rückkehr von einer Reise nach Italien, die er mit Gutzkow unternommen, wurde er 1834 aus Sachsen verwiesen und in Berlin verhaftet. Neun Mo-

nate saß er in der Hausvogtei — Varnhagen hatte ihn damals dem Fürsten Pückler, der gerade in Paris war, als Reisebegleiter empfohlen. Laube schrieb an den Fürsten: doch kam die Antwort erst, als der Dichter schon in der Hausvogtei saß. Wäre er selbst gleich nach Paris gereist, so entging er dieser Gefängnißstrafe. Im Jahre 1835 wurden vom Deutschen Bunde alle Schriften des Jungen Deutschland, sogar die künftigen, also auch die von Laube, verboten: ein Verbot, das allerdings nur ein Schlag ins Wasser war. Ernster war es, daß Laube abermals wegen seiner burschenschaftlichen Antecedentien, welche für die Demagogenriecherei nie verjährten, ins Gefängniß wandern mußte, ja zu langen Jahren Haft verurtheilt wurde. Doch fand diese Haft durch die Fürsprache einflußreicher Freunde bedeutende Ermäßigung, und er durfte sie im Amtshause zu Muskau absitzen. Dorthin begleitete ihn seine Gattin, die Wittwe des Professors Hänel, eine geistreiche Frau, die er im Jahre 1836 geheirathet hatte. Mit ihr machte er, nachdem er wieder seine Freiheit erlangt und dieselbe zunächst zur Abfassung einer flüchtigen und werthlosen „Literaturgeschichte" (1840), deren auffallende Plagiate ihm die „Halleschen Jahrbücher" nachwiesen, benutzt, dann Heinse's „Sämmtliche Werke" (1838), herausgegeben hatte, 1839 eine Reise nach Frankreich und Algerien. Eine Frucht derselben waren seine „Französischen Luftschlösser" (1840), historische Architekturbilder und Liebesnovellen. Außerdem entwickelte er beim Beginn der vierziger Jahre eine sehr reiche, doch im ganzen oberflächliche belletristische Thätigkeit: er schrieb ein „Jagdbrevier" (1841), eine mehr historische Studie über Raundorff: „Der Prätendent" (1842), „Georg Sand's Traumbilder" (1844), „Drei Königsstädte im Norden" (2 Bde., 1845), die kurische Erzählung „Die Bandomire" (2 Bde., 1842), die tragische Episode aus der Zeit der französischen Regentschaft: „Der belgische Graf" (1845).

Im Jahre 1840 war Laube von Paris nach Leipzig zurückgekehrt, wo sich damals ein reges literarisches Leben entwickelte und namentlich viele Emigranten aus Oesterreich sich aufhielten: Kuranda, Moritz Hartmann, Kaufmann, Nordmann, Kalisch, Alfred Meißner. Laube's eifrigster Strebens- und Gesinnungsgenosse war Robert Heller, ein anregender und liebenswürdiger Gesellschafter, der es aber als Schriftsteller zu keiner durchgreifenden Wirkung bringen konnte. Hier in Leipzig lernte Laube zuerst persönlich seinen Beschützer, den Fürsten Pückler, kennen, von dem er in seinen „Erinnerungen 1841 bis 81" (1882) ein sehr wohlgetroffenes Porträt giebt. Die Gabe dieser frischen Charakterzeichnung, die ihm von Jugend auf eigen war, bewährt sich auch in der Charakteristik Varnhagen's, dessen Bekanntschaft Laube schon früher gemacht hatte, in derjenigen von Lamartine, Thiers, Mignet, Eugène Sue und anderer französischer Größen, welche Laube bei einer Reise nach Paris im Jahre 1847 kennen lernte. Auch was er über den damals schon erkrankten, wenn auch nicht bettlägerigen Heine berichtet, giebt willkommene Ergänzungen zu den neuen Aufzeichnungen Meißner's.

In Leipzig selbst hatte Laube wieder die Redaktion der „Zeitung für die elegante Welt" übernommen, und da derselben ein Modeblatt beigelegt worden war, so hielt es der Redacteur für seine Pflicht, auch auf dem Gebiete der „Mode" etwas zu leisten. In der That erfand Laube, mit Hülfe einiger Maler in Düsseldorf, eine neue Herrentracht, mit deren Modell er in der „Modezeitung" Propaganda zu machen suchte. Es war der modernisirte deutsche Rock, anschließendes Beinkleid, der Stiefel bis unter das Knie über dem Beinkleid, ein malerischer Mantel, der bis unter das Knie reichte, und ein breitkrämpiger Hut. Laube selbst kleidete sich in solcher Weise; er fand Nachahmung bei jungen Männern, das junge Deutschland hatte seine Uniform gefunden. Viel wichtiger war es, daß

Laube sich in dieser Zeit wieder dem Theater zuwendete, dem er seit seinen ersten verunglückten Versuchen den Rücken zugekehrt hatte. Anregung dazu gaben wohl in erster Linie Karl Gutzkow's Beispiel und die Erfolge, welche dieser mit seinen Stücken davongetragen. Hierzu kam, daß in Leipzig eine tüchtige Schauspielgesellschaft unter der Oberregie Heinrich Marr's, eines geistreichen und exacten Realisten, thätig war, und daß das Berliner Hoftheater unter der Leitung des Herrn von Küstner mit besonderer Beeiferung den jüngern Dichtern entgegenkam, da dieser Intendant sowohl die schriftstellerische Leistung als auch die journalistische Wirksamkeit sehr wohl zu würdigen wußte. Laube war ein namhafter Autor, dem auch das benachbarte Dresdener Hoftheater gern seine Pforten eröffnete. So begann er denn mit seinem „Monaldeschi" (1845) sich als dramatischer Autor auf der deutschen Bühne einzuführen.

Es ist hier der Ort, über Laube als Dramatiker zu sprechen, da er seit der ersten Aufführung des „Monaldeschi" jahrzehntelang auf diesem Gebiete produktiv war. Daß in ihm von Haus aus der Dramatiker schlummerte, beweisen schon seine Jugendproducte: das Talent eines Regisseurs, welcher die Bühne mit großer Anschaulichkeit und Genauigkeit sowie mit einem den Situationen entsprechenden decorativen Hintergrunde einzurichten verstand, bewies er merkwürdigerweise an einem Orte, wo man es nicht gesucht und verlangt hätte, in seinem Roman „Die Gräfin Châteaubriant" (1843), zu welchem er bei seinem Aufenthalt in Frankreich genauere Studien gemacht hatte. Er schildert in diesem Werke das tragische Schicksal jener Geliebten von Franz I., die, ihrem Gemahl untreu, wozu sie allerlei Intriguen verleiteten, sich dem alternden König ergiebt, von diesem aber vernachlässigt und gekränkt zu ihrem Gatten zurückkehrt, der sie nach dem alten Eherecht der Bretagne zum Tode verurtheilt. Der Stoff hat seine dramatischen

Seiten und seinen tragischen Abschluß, sodaß der Roman zuweilen wie ein in epische Prosa aufgelöstes Drama gemahnt: die Darstellungsweise aber erinnert oft an die peinlichste Scenenangabe in einem Drama und ihre von einem phantasievollen Regisseur durchgeführte Verwirklichung auf der Bühne. Die ganzen Gebäude werden vor uns aufgebaut; alle einzelnen Coulissen zuerst hingestellt, ehe die Personen ihr Spiel auf der Bühne, mit und hinter den scenischen Apparaten beginnen. In der Hülle des Romandichters steckte bereits der Dramatiker und sah überall daraus hervor.

„Monaldeschi" ist das erste von drei Stücken, deren Helden sämmtlich in dieselbe Kategorie gehören: es sind erfolgreiche Liebhaber gekrönter Fürstinnen, die aber an ihrer Liebesleidenschaft für die Trägerinnen der Krone zu Grunde gehen. Struensee und Essex sind die beiden anderen Helden. Der frische resolute Zug dieser kühnen Freiwerber zog das verwandte Naturell des Dichters an, und er wußte gerade diesen Zug glücklich zu gestalten; das Galante und Ritterliche zugleich mit dem Geistvollen und Thatkräftigen gab eine gute Mischung für interessante Bühnencharactere, er steigerte diese Mischung von Stück zu Stück. Monaldeschi ist der oberflächlichste Abenteurer, Struensee ein Staatsmann, an dessen Ruhm man glauben muß, der sich uns nur als Liebhaber zeigt, in jener Rolle, die den Staatsmann ruinirt; Essex aber ist der gehaltvollste und bedeutendste von ihnen, am glücklichsten ein- und durchgeführt, jeder Zoll ein englischer Lord, und sein Conflict mit einer Königin wie Elisabeth hat ein hohes tragisches Interesse. „Monaldeschi" zeigt weder in Führung der Handlung, noch im dramatischen Spiel jene Sicherheit, welche Laube sich später aneignete; das Stück ist ein tragisches Capriccio; denn die Capricen einer abenteuernden Königin sind das Agens des Stückes, und auch Monaldeschi, dem etwas jungdeutsches Blut eingeflößt ist, erscheint als ein sehr launenhafter Liebhaber.

Die Wiederholung derſelben Motive, wie die Gefangennehmung des Helden und die Plötzlichkeit der hereinbrechenden Kataſtrophe gehören zu den Schwächen der dramatiſchen Architektur. Der Stil aber wird auf einmal rhythmiſch gährend, geht aus der Proſa in Verſe über, die ſich von den Jean Paul'ſchen Streckverſen wenig unterſcheiden. Das Stück war eine dramatiſche Improviſation, es wurde von der Kritik der „Halle'ſchen Jahrbücher", die damals vorzugsweiſe den Jungdeutſchen am Zeuge zu flicken ſuchte, grauſam mitgenommen.

Weit beſſer war „Struenſee" (1847); hier iſt der Liebhaber der Königin zugleich ein bedeutender Staatsmann, und die Auffaſſung des Dichters geht dahin, daß der Held als Staatsmann an ſeiner Liebe zur Königin zu Grunde geht. Gewiß eine dramatiſche Wendung, aber wenn ſie wirken ſoll, muß man den Staatsman vorher bei der Arbeit ſehen. Das iſt nicht der Fall, und der Grund davon liegt in der überflüſſigen Selbſtbeſchränkung mit Bezug auf die Einheit des Ortes und der Zeit, wie ſie der Dichter ſich auferlegt hat. Das ganze Stück ſpielt ohne eine einzige Verwandlung ſtets auf derſelben, nur durch einen beweglichen Vorhang etwas verwandlungsfähigen Scene; hier iſt freilich jede Stufe gezählt; jede Vorhangsquaſte ſpielt mit, jeder Winkel hat ſeine Rolle. Gewiß ein Kunſtſtück dramatiſcher Regie ... und es iſt erſtaunlich, wie Laube eine trotz dieſer Beſchränkung ſich lebhaft fortentwickelnde Handlung zu geſtalten vermag; doch was er dabei opfert, wird nicht durch die Regieprämie erſetzt, die ihm zu Theil werden mag. Weit glücklicher als im „Monaldeschi" iſt Laube hier in der Charakteriſtik, beſonders der zweiten Charaktere, König Chriſtian VII., der edle Graf von Rantzau, der rohe Oberſt Köller ſind mit markigen Strichen gezeichnet. Auch die Haupthandlung hat einige ergreifende Situationen: das Drama würde vielleicht eins der beſten neueren Stücke geworden ſein, wenn Laube in der Geſchichte weiter zurück-

gegriffen und die Handlung reicher ausgestattet, die enge theatralische Schnürbrust etwas gelockert hätte.

„Essex" (1856) gehört einer späteren Epoche an; Laube war, als das Stück erschien, bereits mehrere Jahre lang Director des Burgtheaters; der sichere Instinct der Bühnentechnik war durch diese Praxis, durch die genaueste Vertrautheit mit allen scenischen Hülfsmitteln noch mehr gefestigt worden. „Essex", der sich am besten im Zusammenhang mit „Monaldeschi" und „Struensee" besprechen läßt, trotz des kleinen Anachronismus, der in solcher Besprechung liegt, ist die reifste Frucht vom Baume der Laube'schen Dramatik und Dramaturgie und dasjenige seiner Stücke, welches die längste Dauer verspricht. „Monaldeschi" und „Struensee" waren gleichsam die eigenen Vorstudien zu „Essex"; als die Vorstudien anderer Dichter konnten die zahlreichen Essex-Dramen gelten, in welchen der Plan des Ganzen mit seiner dramatischen Gliederung in seinen Hauptzügen, bei verschiedenartiger Wendung im Einzelnen, schon vorgezeichnet war. Das gilt namentlich von dem „Essex" von Bank, welchen Lessing in seiner „Hamburger Dramaturgie" so eingehend erläutert und analysirt hat, und welcher wenigstens mit Bezug auf die Vertheilung des Stoffes in die einzelnen Acte dem Wiener Dramaturgen vorschwebte. Auf so festem Unterbau errichtete Laube nun sein Essex-Drama, das, betreffs der dramatischen Architektonik, allen Regeln entspricht, welche die Technik des Dramas neuerdings festgestellt hat. Die Exposition des ersten Actes ist von lebhafter Steigerung; die plötzliche Ankunft des Lord-Statthalters aus Irland bildet den Abschluß, der eine aussichtsvolle Perspective in dramatische Verwickelungen eröffnet. Die Führung der Handlung im zweiten Aufzug ist sehr lebendig, der Conflict zwischen Essex und den Rathgebern der Königin scharf betont. Im dritten Act bildet die in einen Schlag mit dem Feldherrnstab umgewandelte Ohrfeige, welche die Königin dem Essex ertheilt, den Höhepunkt der

Krisis, im vierten Act der Aufstand des Lord Essex und seine Gefangennahme die Peripetie; das Geständniß seiner heimlichen Geliebten, der Rutland, verschärft dieselbe und macht die Folgen des Glücksumschlages im Leben des Helden unabwendbar. Der fünfte Act bringt die Katastrophe; hier hat Laube noch ein spannendes Motiv mit dem Ringe der Königin eingefügt, doch ist gerade der fünfte Act am wenigsten knapp und geschlossen; alles schwarz ausgeschlagen, wie im letzten Act des „Egmont"; so bildet auch der Wahnsinn der Rutland die Parallele zu Klärchen's letzten Scenen.

Die Charaktere des Essex und der Elisabeth, des letzten Lords und der mächtigen, von Liebeslaunen beherrschten Herrscherin sind markig gezeichnet und haben etwas von der strammen Energie, die im Charakter des Dichters lag. Neben den Hauptgestalten treten indeß auch Nebenfiguren mit leichtem humoristischen Anflug auf; Laube liebte das Anekdoten- und Genrehafte, wodurch er manches Stück, oder mindestens manchen Act fast in eine Mosaik verwandelte. Aehnlich läßt Victorien Sardou seine großen Scenen aus einer Anekdotenmosaik herauswachsen. Auch in Bezug auf dramatischen Stil steht Laube's „Essex" unter seinen Dramen in erster Linie, doch ist das Markige oft durch Härte des Ausdrucks erkauft; das Stück enthält anschauliche Erzählungen und an entscheidender Stelle Wendungen von dramatischer Schlagkraft; doch fehlt ihm der schöne Fluß geläuterter Diction und das gedankenvolle Pathos der großen Tragiker.

Wir kehren, nachdem wir die drei dramatischen Varianten des Laube'schen Lieblingsthemas ins Auge gefaßt, zu den Erzeugnissen seiner ersten Leipziger Epoche zurück. Er war nicht immer glücklich in den Griffen nach wirksamen Stoffen; so konnte die Dramatisirung der Meinhold'schen Novelle „Die Bernsteinhexe" (1847), ein Hexenproceß auf der Bühne in düsterer greller Beleuchtung, ein Stoff, in welchem die mittel-

alterliche Brutalität eine Hauptrolle spielt, keine Anziehungskraft ausüben. In dem Lustspiel „Rococo" (1846) war jene Zeit der Marquis, Abbés und Maitressen mit einer Treue gezeichnet, welche das ganze Stück fast ebenso wenig annehmbar machte wie das mittelalterliche Colorit die „Bernsteinhexe". Die Moralbegriffe jener frivolen Epoche, welche die bewegenden Mächte des Stückes sind, befremden in der Gegenwart. Doch das Stück war in der Technik fest gegliedert und steigerte sich wirksam. Die große Scene zwischen dem Marquis und der Pompadour steht auf dramatischer Höhe, und die Scene in demselben Act zwischen dem Marquis und dem Baron, worin sich beide vertragen und keiner aussprechen will, worüber sie sich vertragen wollen, wurde von Tieck als ganz neu in der Lustspielliteratur bezeichnet. Laube hatte damals in Leipzig für den Marquis von Brissac einen vorzugsweise geeigneten Darsteller, dem er auch das Stück, wegen glänzender Durchführung dieser Rolle, in der Buchausgabe gewidmet hat: Heinrich Marr, der für solche feste, stramme Charaktere geschaffen war. Im Jahre 1851 brachte Laube sein Werk auf das Burgtheater; es erregte indeß großen Anstoß dadurch, daß der Abbé de la Sauce, obschon die Censur den Abbé als solchen streichen mußte, von Dawison doch mit lebhaftem Anklang an klerikales Wesen und Costüm gespielt wurde. Sogar auf der Kanzel wurde gegen das Stück gepredigt. Laube setzte es bald wieder vom Repertoire ab; er sagt, es sei keins seiner Lieblingsstücke; er sei zum Widerspruch geneigt, wenn man es lobe; es brauche zu viele Hebel.

Auf dem Gebiet der Literaturkomödie, welche eigentlich Gutzkow mit seinem „Richard Savage" geschaffen hatte, versuchte sich Laube zuerst in „Gottsched und Gellert" (1845). Mit dem Leipziger Boden war Laube vertraut, und dieser sicherte der Première des Lustspiels freundliches Entgegenkommen. Gottsched und Gellert, die beiden Hauptgrößen des

damaligen Leipziger Parnasses, stehen im wirksamen Gegensatz, der dadurch einen leisen komischen Anstrich erhält, daß der imponirende Gottsched sich furchtsam, der sonst schüchterne Gellert muthig beweist. In die dürftige Handlung hinein tönt das Säbelgeklirr des siebenjährigen Krieges: das Verhältniß zwischen Feder und Schwert gab zu allerlei tendenziösen Bemerkungen Anlaß, die in vormärzlicher Zeit ihre Wirkung nicht verfehlten. Gleichwohl war die sehr in die Breite gezogene Handlung nicht danach angethan, dem Publikum ein tiefer gehendes Interesse einzuflößen; das Gewirr von Episoden, denen es nicht an ergötzlichen komischen Arabesken fehlte, füllte mit seinen Genrescenen die viel zu groß gewählte dramatische Leinwand nur mangelhaft aus. Desto erfolgreicher war Laube's Schauspiel „Die Karlsschüler" (1847), dessen populärer Held Friedrich Schiller von Haus aus die Sympathien der ganzen Nation für sich hatte. Wenn „Essex" das kunstgerechteste Stück Laube's ist, so ist dies Schiller-Drama jedenfalls das frischeste und lebendigste; es ist Schwung und Feuer darin, und der hallesche Löwentrotz des alten Burschenschafters scheint manche Scene dictirt zu haben. In den ersten Acten wird der Hof des tyrannischen Herzogs von Würtemberg durch allerlei anekdotische Genrebilder illustrirt, die sich mit einer hastigen Bewegung ablösen. Das ist alles scenisch trefflich arrangirt; aber es herrscht der leichtere Lustspielton vor auch bei ernstern Conflicten. Die schwunghafte Liebesscene zwischen Schiller und seiner Laura bildet den Leitton, der hinüberführt zu den großen Auftritten des vierten Aufzuges zwischen dem Herzog und Franziska, zwischen dem Herzog und dem Dichter: Auftritte, in denen das Hochtragische sich zwar nicht ohne Uebertreibung der Situation an Stelle der genrebildlichen Scene drängt, die aber einen Nerv des Ausdruckes, ein Feuer dramatischer Bewegung haben, so daß offenbar Laube's Muse unter der glücklichsten Inspiration stand, als er sie schrieb. Der letzte Act schließt

mit geschickten theatralischen Wendungen und einer Apotheose Schiller's ab. Das Stück verschaffte dem Verfasser viele Lorberkränze: etwas von der Popularität des Dichters, den er zum Helden seines Stückes gemacht, ging auf ihn über. Gleichwohl ist es unverkennbar, daß Schiller gegen den Herzog von Würtemberg im Nachtheil steht: seine unreife hin- und herflackernde Jugendlichkeit kommt zu kurz gegen diesen festen, militärisch geschulten Absolutismus. Und ebenso ist es in „Prinz Friedrich" (1854), wo der junge, etwas schwärmerisch gehaltene Kronprinz mit seinen freigeistigen Tendenzen im dramatischen Interesse zurücksteht gegen den König Friedrich Wilhelm I., den festen, soldatischen Regenten von bewußter Kraft: einen Charakter, den Laube noch idealisirt hatte. In diese Naturen von uneingeschränkter Willenskraft hatte er viel von sich selbst hineingeheimnißt, und wenn er auch nur das Theaterscepter geschwungen — er liebte ein straffes Regiment und uneingeschränkte Selbstherrlichkeit. Prinz Friedrich selbst ist übrigens in diesem Schauspiel fast mit denselben Farben gemalt wie Schiller, und diese Farben sind zu leuchtend, zu traumhaft glühend für den jungen „Alten Fritz". Was ein Dörnchen werden will, krümmt sich bei Zeiten, und von der kaustischen Schärfe des spätern großen Königs müssen sich bei dem jungen Prinzen doch schon Spuren zeigen; er darf nicht blos in die allgemeine ideale Gluth der künftigen „großen Männer" getaucht sein. Das Schauspiel behandelt im Grunde eine Anekdote und sucht sich von schweren tragischen Accenten freizuhalten: gleichwohl fällt die Hinrichtung Katte's in seinen Rahmen und läßt sich nicht so bei Seite schieben, wie Laube es zu thun versucht hat; sie lastet auf der Stimmung der Hörer.

Auf „Essex", den wir schon besprochen, folgte „Montrose, der schwarze Markgraf" (1859), ein in großen historischen Dimensionen entworfenes Drama, das aber vielfach in die trockene Haupt- und Staatsaction übergeht. Auch ist Laube's Erfin-

dung, durch welche er der Handlung ein rein menschliches Interesse zu geben sucht, nicht gerade glücklich zu nennen. Er stellt dem Parteigänger der Stuarts geradezu Cromwell selbst gegenüber; dieser hat eine Tochter aus früherer, für ungültig erklärter Ehe, und die Mutter will sie mit Montrose verheirathen. Uns erscheint dieser Conflict etwas auf Schrauben gestellt: man kann sich nicht für den innern Kampf des Vaters erwärmen. Daß Laube hier politische Ueberzeugungen einander gegenüber treten läßt, entspricht der Aufgabe des modernen Dramatikers: doch besitzt er nicht den Schiller'schen Schwung und verfällt bisweilen in das leitartikelnd Trockene. Einzelne Stellen wurden bei der Aufführung in Wien mit Jubel aufgenommen, weil sie sich gegen das Concordat richteten. Der Wechsel von Vers und Prosa ist sehr willkührlich in dem Stücke; gerade die großen Hauptscenen, wo man den Vers erwartete, sind in Prosa geschrieben.

Anonym ließ Laube im Jahre 1867 sein Lustspiel „Der Statthalter von Bengalen" vom Stapel laufen: ein angloindischer Stoff, zu dem ihm „Pitt und Fox" und der „Nabob" die Anregung gegeben haben mochten. In dem Stücke selbst, dessen Held der Verfasser der Juniusbriefe ist, wird die Frage der Pseudonymität dramatisch erörtert, während sich das Pathos gegen die indische Mißregierung richtet. Dieser Januskopf der dramatischen Handlung ließ, trotz guter Charakterzeichnung und einiger geschickt erfundener Situationen, kein rechtes Interesse an derselben aufkommen. Ein anderes Lustspiel: „Cato von Eisen", eine Charakterstudie nach spanischer Vorlage, hatte guten Bühnenerfolg.

Nachdem Laube die Direction des Burgtheaters niedergelegt hatte, ließ er an dem Theater an der Wien ein Actualitätsdrama: „Böse Zungen" (1868), aufführen, welches das Schicksal des Ministers von Bruck, der als Selbstmörder geendet, zum Hintergrund hatte und als eine Vertheidigung dieses

länger reden soll, dann brauche ich die Erzählung, um eine künstlerische Unterlage zu haben, welche mich trägt und welche mir immer wieder neuen Anhalt bietet. Kurz, ich muß, wie Goethe sagt, fabuliren können." „Du siehst", schloß er, „wie ungenügend ich fürs Parlament bin."

In der That verharrte Laube in Frankfurt, wo er sich dem linken Centrum anschloß, in consequentem Schweigen; er bewies damit, daß er nicht Parlamentarier sei, ganz wie Gustav Freytag dies später in Berlin bewies. Daß hervorragende Schriftsteller, die einen Namen zu vertreten hatten, in unsern Parlamenten gar keine Rolle spielten, war immerhin für das deutsche Schriftstellerthum gegenüber dem französischen und englischen eine Art von Niederlage. Bei Laube, obschon er ein Norddeutscher war, kamen indeß die Rücksichten hinzu, die ihm seine Wahl in einem österreichischen Wahlkreise auferlegte, und aus dem dunkeln Grunde seiner Seele tauchte wohl auch die Aussicht auf die Burgtheaterdirection und die Gunst der Erzherzogin Sophie auf, welche er nicht zu verscherzen willens war. Unterredungen mit dem damaligen Reichsverweser, Erzherzog Johann, Causerien, von denen er in seinen „Erinnerungen" erzählt, waren ihm daher willkommener als Reden im Parlament selbst. Er rechtfertigt sein Schweigen indeß mit der pessimistischen Stimmung, die ihn von Haus aus beherrscht habe, gegenüber all den hoffnungsfreudigen Regungen in seiner Umgebung. „Außer meiner Gefängnißzeit erinnere ich mich keiner so langen Lebensepoche, in welcher ich so gleichmäßig gedrückt dahingelebt hätte. Es widerstrebte aber meiner Natur, ohne Aussicht auf Erfolg frisch zu sein und ohne Grund hoffen zu können." Einmal wollte Laube indeß eine Rede halten nach dem Malmöer Waffenstillstand; er lief auf die Tribüne und setzte seinen Namen auf die Rednerliste, um gegen den Waffenstillstand zu sprechen; „doch das Schicksal wollte nicht, daß ich mehr als Ja oder Nein sagen sollte in der Paulskirche; die

Debatte wurde geschlossen, ehe mein Name an die Reihe kam". Laube's Stiefsohn, der junge Hänel, der damals mit in Frankfurt war, hat später durch glänzende parlamentarische Beredsamkeit wieder gut gemacht, was der Stiefvater in Frankfurt versäumt hatte. Laube hat uns übrigens in den „Erinnerungen" das Concept seiner einzigen nicht gehaltenen Rede in Frankfurt aufbewahrt, es findet sich darin eine Stelle, wo er das Frankfurter Parlament „den Mittelpunkt der Macht" nennt. Was aber diesem Parlament fehlte, war ja eben „die Macht", und daran vor allem ist es zu Grunde gegangen. Bei der Abstimmung über die Kaiserfrage im März 1849 trennte sich Laube von seiner Partei; er konnte nicht für den König von Preußen stimmen: was hätte der Wahlkreis Elbogen, was hätte die Erzherzogin Sophie dazu gesagt? Er verließ Frankfurt im März, aussichtslos, wie er gekommen, und begab sich nach Leipzig, wo er sein Werk: „Das erste deutsche Parlament" (1849), verfaßte.

In der That hat Laube im Grunde in Frankfurt nur in einer mit Ja oder Nein austapezirten Journalistenloge gesessen als Beobachter und Referent, als Photograph und Porträtmaler; dazu war er durch sein Talent berufen, wie die Eigenart der Schauspieler auf der Bühne, wußte er diejenige der Redner auf der Tribüne zu erfassen und zu schildern. In den „Erinnerungen" hat er einige Bilder aus jenem ersten Werke noch einmal retouchirt; mit besonderer Vorliebe sind Mitglieder der Rechten, wie Radowitz und Vincke, gezeichnet; antipathisch war ihm die Linke, Robert Blum, Karl Vogt und Genossen; sein eigentlicher parlamentarischer Heros war der Ritter von Schmerling. Seine frische und farbige Darstellungsweise giebt diesen parlamentarischen Porträts einen eigenthümlichen Reiz, wenngleich sein Standpunkt bei der Aufnahme sie meist in eine einseitige Beleuchtung rückt.

Von Leipzig begab sich Laube nach Wien — hatte er in

der Politik nur eine Nebenrolle gespielt, so sollte er dort im Theaterleben alsbald die Hauptrolle spielen.

Wichtiger, noch mehr in die Zeit eingreifend als der Dramatiker Laube ist der Dramaturg Laube: er hat auf die Richtung der modernen Bühne einen in vieler Hinsicht maßgebenden Einfluß ausgeübt; die Presse, die Tages- und Theaterkritik stand und steht noch heute unter dem Einfluß seiner Stichwörter, ebenso ein Theil der Bühnenregie. Und diese Stichwörter vererbten sich nicht blos durch die Schauspieler: er hat sie ja in seinen drei großen Werken, in denen er über seine eigenen Bühnenleitungen den Rechenschaftsbericht ertheilt, oft genug angewendet; aus dem Reservoir dieser dramaturgischen Weisheit führten hundert Kanäle in die Niederungen der Bühnenpraxis und Schablonenkritik. Man muß Laube in erster Linie zu seinem Lobe nachsagen, daß kein anderer Bühnenleiter, kein dramatischer Dichter oder Kritiker Deutschlands in neuer Zeit ein so intimes Interesse für das Theater gezeigt hat: nicht Tieck und nicht Immermann, denen er schon durch seine einflußreiche Stellung überlegen war, nicht Dingelstedt, der, hierin ihm gleich, trotz seines ausgezeichneten Talents, doch oft eine vornehme Lässigkeit, ja Theatermüdigkeit und Theaterblasirtheit zeigte, nicht die zahlreichen tüchtigen und gebildeten Bühnenlenker, welche einzelnen deutschen Theatern vorstanden und vorstehen. Laube lebte und webte im deutschen Theater; er hatte ihnen oft zu hohen Temperaturgraden erhitztes Theaterblut; er war ein Fanatiker der Bühne. Die Aufführungen neuer Stücke versetzten ihn als Director in solche Aufregung, als ob er der Dichter wäre; jede Aufführung, selbst jede Neueinstudirung war ihm ein Ereigniß. Die Elektricität, von der er selbst erfüllt war, theilte sich seinen Kreisen und von dort aus dem großen Publikum und der Presse mit. War dabei oft auch etwas Fanatismus mit im Spiele: das Interesse für das Theater wurde wach gehalten. Solchen Einfluß gewonnen

und jahrelang behauptet zu haben, ist ein Verdienst Laube's; denn es gelang ihm nur durch Rüstigkeit und unermüdende Regsamkeit, durch Energie und Begeisterung für die Sache. „Ein Mann ist viel werth in so theurer Zeit", kann man mit Recht sagen; denn wie viel ist am Theater herumgestümpert worden, besonders von der Unfähigkeit und Indifferenz in maßgebenden Stellungen. Daß der Einfluß Laube's indeß auch nach vielen Richtungen hin ein schädlicher, weil durch ein scharf ausgeprägtes Naturell einseitig bestimmter war, das wird wohl nicht in Abrede gestellt werden können. Seine Mißgriffe nahmen mit den Jahren zu, und seine Jünger überherodisirten den Herodes.

Ein Princip hat Laube stets in den Vordergrund gestellt: eine Bühne muß vom Theater aus und nicht vom Bureau aus geleitet werden. Dies Princip halten wir für durchaus richtig: das Wesentliche einer Theaterleitung besteht in der Auswahl der Stücke, in der richtigen Beurtheilung der Schauspieler, sowohl was ihr Engagement als auch die Besetzung der einzelnen Rollen betrifft, und in der vorständnißvollen Inscenirung. Von der Bühne aus haben die Ordres an das Bureau zu ergehen. Die Administration nimmt bei großen Theatern ja einen breiten Platz ein; doch auf diesem Gebiet sind tüchtige Kräfte nicht selten, die ein Director sich schulen und erziehen kann; der Mechanismus einer guten Verwaltung bewegt sich ganz von selbst; hier brauchen blos die subalternen Kräfte thätig zu sein. Wird dies, wie oft geschieht, auf den Kopf gestellt, so hat man die verkehrte Welt: eine gut functionirende Verwaltung, aber ein schlechtes Schauspiel. Auch beim Militär sind ja die Intendanturräthe noch lange keine Generale: ein guter Hauptmann beaufsichtigt auch die Kammer, doch nur beim Exerciren und Manövriren zeigt er sich in seiner militärischen Tüchtigkeit. Die eigentlich artistische Thätigkeit den Regisseuren zu überlassen, ist ein arger Mißgriff: sie sollen

tüchtige verständnißvolle Handlanger des Directors sein, aber die bewegende Seele des Ganzen, der Leiter, der einer Bühne sein Gepräge aufdrückt, kann nur dieser selbst sein. Und Laube hat nicht blos ein unanfechtbares Princip aufgestellt; er hat es auch durchgeführt mit einem Eifer, der alle Regisseure beschämen konnte; unermüdlich leitete er alle Proben, von der Leseprobe bis zur letzten Theaterprobe; immer anregend, eingreifend und durchgreifend mit Bezug auf den dramatischen Kern des Stückes und der Darstellung, und Feuer und Flamme für eine gelingende Aufführung, die sich vor seinen Augen aufbaute. Er war Dramaturg und Regisseur zugleich. „Gute Regisseure", sagt er in seiner Schrift über das Burgtheater, „sind sehr selten, und auch die wenigen guten Regisseure stehen selten auf der literarischen Höhe, welche erforderlich ist, um ein Stück in seinem geistigen Geflecht lebendig zu machen." Gerade hierin aber bestand Laube's wirkungsvolle Thätigkeit.

Wir haben Heinrich Laube auf den Proben am Wiener Burgtheater und Leipziger Stadttheater oft genug beobachten können: er war unausgesetzt anwesend, unausgesetzt bei der Sache. Allmählig fand er sich wie ein Mitspielender und mehr als ein solcher in die Handlung hinein; er lebte das Stück mit und dann fühlte er heraus, wo es der Darstellung fehlte: dann half er nach, sprach den Schauspielern die einzelnen Stellen vor, gab ihnen Nuancen im Geberdenspiel an, wußte die Stellung der Personen sachgemäß und wirksam anzuordnen. Wenn er vorsprach und vorspielte, so würde dies auf einen dritten gar keinen oder vielleicht einen leisen komischen Eindruck gemacht haben: die Schauspieler aber fanden heraus, was er wollte und worauf es ankam; er erschloß ihnen in scharfer und markanter Weise das Verständniß seiner Auffassung. In der Erfindung kleiner Detailzüge war er oft sehr glücklich, und seine Anregungen gingen bei strebsamen Darstellern nie verloren. Doch beschränkt sich dies bedingungslose Lob auf die Dar-

ſtellung des franzöſiſchen Converſationsſtückes und des deutſchen Luſtſpiels. Für die höhere Tragödie Schiller's und Shakſpeare's und der Dichter, die in gleicher Richtung ſchufen, war der Stil der Darſtellung, den er bevorzugte, nicht durchweg angemeſſen; dichteriſches und redneriſches Feuer war ihm nicht ſympathiſch; er fiel den ihrer Begeiſterung folgenden Künſtlern in die Zügel, und wenn er dann einen Schiller'ſchen Vers mit ſeiner hohlen Grabesſtimme vortrug, ſo lag darin für den Schauſpieler eine ſehr herabſtimmende Belehrung.

Für den Regiſſeur Laube war das dichteriſche Wort, die ſchauſpieleriſche Charakteriſtik, die eigentliche Handlung die Hauptſache. Alles Beiwerk, welches ſpäter durch Dingelſtedt und die Meininger Schule zu ſo glänzender Geltung gekommen, ſchien ihm nur geringer Beachtung würdig: die Poeſie der Scene, das Decorative, das Arrangement der Maſſentableaus lag ihm fern. Nach dieſem glänzenden Ruhm der heutigen Regie ſtrebte er nicht: es lag hierin eine Schranke ſeiner dramaturgiſchen Begabung; denn beſonders bei Dichtwerken höhern Stils muß auch die Bühne phantaſie- und ſtimmungsvoll mitwirken. Die Hauptſache bleibt freilich immer der dramatiſche Kern — und Laube's Tüchtigkeit beſtand darin, dieſen herauszuarbeiten.

Bei der Aufführung der „Karlsſchüler" am Burgtheater im Frühjahr 1848 war der Dichter anweſend und wurde mehrfach hervorgerufen. In jener revolutionären Epoche wollte man auch den damals und, wie wir hinzufügen wollen, noch heute verbotenen Hervorruf der Schauſpieler an der Burg durchſetzen und rief Fichtner, der den Schiller ſpielte. Dieſer erſchien nicht; die Scene wurde immer ſtürmiſcher; da trat Laube in die Schranken und dankte ſtatt des Herrn Fichtner für die Auszeichnung, welche man ihm zugedacht. Indem er damit die alte Sitte vertheidigte, gewann er die Meinung des Hofes für ſich, und es war ſchon damals die Rede davon, daß er an

Holbein's Stelle zum Director des Burgtheaters ernannt werden solle. Im Herbst 1849, nachdem Laube im Frankfurter Parlament großdeutsch gestimmt und seine Aufsehen erregenden dramaturgischen Artikel in der Augsburger „Allgemeinen Zeitung" veröffentlicht hatte, wurde er vom Oberstkämmerer Lanskoronski als Burgtheaterdirector angestellt, nachdem ihm in seinen Instructionen Wahl der Stücke, Bildung des Repertoire und Besetzung der Rollen auf seinen Wunsch ausdrücklich zugesichert worden war. Anfangs sollte er den Titel „Dramaturg" erhalten, doch er setzte den „Director" durch.

Von 1850 bis zum Jahre 1867 hat Laube die Direction des Burgtheaters geführt; es ist die Glanzepoche seines dramaturgischen Wirkens, und er hat sich um die erste österreichische Bühne große Verdienste erworben: seit seiner Direction gilt sie für die erste deutsche Schauspielbühne überhaupt. Auch sein Werk „Das Burgtheater. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte" (1868) ist bei weitem die beste und gediegenste unter seinen dramaturgischen Schriften; sie enthält treffende Charakteristiken der hervorragenden Schauspieler, die er zum großen Theil selbst entdeckt und für die Burg engagirt hat, und vieler neuern dramatischen Dichter; auch enthält sie viel Tüchtiges und Treffendes, wo es die Abwehr der Shakspearomanie und der spanischen Dramatik gilt, welche letztere an der Burg lange Zeit hindurch eine überwuchernde Bedeutung gehabt. Laube fand ein kleines Repertoire, ein sehr kleines Personal und ein langes Verzeichniß verbotener Stücke. Das Repertoire suchte er allmählich durch Neueinstudirungen zu ergänzen und sein Ziel zu erreichen: ein Repertoire, welches jeder gebildete Mann vollständig nennen konnte. Zu den ersten Einstudirungen gehörten „Julius Cäsar" und die „Räuber" — beides an der Wiener Burg noch nicht gesehene Stücke; es folgte „Coriolanus" und schon im Jahre 1851 „Faust", „Hamlet", „König Lear", „Der Kaufmann von Venedig", später „Richard III.",

der fast durchgefallen wäre; so ging es fort mit der Ergänzung des classischen Repertoire. In diese Reihe rückte denn auch Grillparzer ein, dessen Drama „Des Meeres und der Liebe Wellen" einen großen Erfolg davontrug, namentlich durch die Darstellung der Hero von Frau Bayer-Bürck. Seitdem ist Grillparzer in Wien zu neuer glänzender Anerkennung durchgedrungen — der Grillparzer redivivus ist Laube's Werk; ja dieser hat den Grillparzer-Cultus später zu einer schwindelnden Höhe gesteigert. „Mir ist es unvergeßlich", schreibt Laube selbst, „daß durch diesen Triumph der Scene der dramatische Dichter Grillparzer für uns neu geboren wurde. . . . Die Anhänger Grillparzer's bildeten damals eine sehr alte Gemeinde, aber nicht eine allzu große. Die besten Männer gehörten zu ihr, vorzugsweise Männer, und zwar ältere Männer, welche mit dem Dichter aufgewachsen waren. Jetzt hatte der Dichter auch die Jugend entzündet, auch die Frauen; jetzt kam ein neues Geschlecht an die Kenntniß des vaterländischen Poeten, und das Geschlecht ist seit 1851 gewachsen und gewachsen, und alle folgenden Aufführungen seiner Stücke haben eine wunderbare Propaganda gebildet. Was Grillparzer versäumt dadurch, daß er seine Schriften niemals hat gesammelt herausgeben lassen: das hat das Burgtheater nachzuholen versucht."

Von den neuen Dramatikern war es in erster Linie der kraftgeniale Otto Ludwig, den Laube auf die Bühne des Burgtheaters brachte. Laube hatte eine warme und nachhaltige Begeisterung für diejenigen Dichtwerke, die er für bedeutend hielt, die er in die Welt des praktischen Theaters eingeführt. Er ließ sich hierin nicht irremachen, nicht einmal durch die höchste Instanz der heutigen Directionen, den Kassenrapport. Trotzdem daß das Publikum bei den Wiederholungen des Stückes anfangs ausblieb, gab er den „Erbförster" in jedem Jahre wieder; er rechnete darauf, daß man die Uebelstände als

bekannt voraussetzen und in den Kauf nehmen werde für außerordentliche Vorzüge. Endlich, nach längern Jahren, wurde der „Erbförster" doch Repertoirestück. Und ähnlich ging es mit den „Makkabäern". Laube's Glaube an seine Unfehlbarkeit brachte also auch große Vortheile mit sich: er suchte das Publikum zu bekehren, machte sich nie vollständig von ihm abhängig und konnte so allmählich mit der Beschützung verdienstlicher Dichtwerke auch gegen die öffentliche Meinung durchdringen.

Weniger günstig als von Otto Ludwig dachte Laube von Hebbel, der mit sehr vielen Stücken auf der Burg schon heimisch war, als Laube die Direction übernahm: dieser wiederholte die „Judith" alljährlich, wenn auch bei schwachem Besuch, machte sich aber nicht an die „Maria Magdalena", welche bei den Aufführungen in Leipzig abschreckend gewirkt hatte. Bei der ersten Wiederholung war es so leer gewesen, daß man mit Vogelschrot in den Saal hätte schießen können, ohne jemand zu treffen. Doch gab Laube die „Genoveva" Hebbel's als „Magellone". Auch diese Aufführung belehrte ihn, daß Hebbel's Stücke aus einem tiefen Grunde der Bühne fremd sind: weil der Dichter gar keine plastische Phantasie besitzt, weil er die Vorgänge nicht sieht; die Stücke sind zusammengedacht, von einem begabten dichtenden Denker niedergeschrieben. Dies Urtheil erinnert an dasjenige, das ich schon Jahre vorher in meiner „Nationalliteratur" über Hebbel gefällt, obschon ich der genialen Begabung des Dichters größere Anerkennung gespendet hatte. Ueber andere tragische Dichter, Albert Lindner, Emil Brachvogel, dessen „Narciß" nach Laube's Ansicht Züge starken Talents, geistiger Rohheit und doch geistigen Bedürfnisses trägt, welches in die Tiefe will, aber von der Phrase aufgehalten wird, über Paul Heyse, Joseph Weilen, Friedrich Halm, Mosenthal, finden wir Mittheilungen und Urtheile von oft glücklicher Fassung. Auch von den Lustspieldichtern Bauernfeld und Benedix ist gelegentlich die Rede: für die besten neueren

Luſtſpiele erklärt indeß Laube die „Journaliſten“ von Guſtav Freytag und „Der geheime Agent“ von Friedrich Hackländer.

Dieſe Urtheile Laube's ſind feſt und beſtimmt, apodiktiſch hingeſtellt; ſie werden gedeckt durch die Bedeutung ſeiner Perſönlichkeit und den ſichern theatraliſchen Inſtinct, der ihn ſelbſt erfüllte; aber ſie laſſen faſt immer eine beweiskräftige Entwickelung vermiſſen; ſie gehen niemals auf den inneren Organismus der Stücke, auf ihren Grundgedanken ein, wie dies Leſſing ſtets in ſeiner „Dramaturgie“ thut; am wenigſten meſſen ſie mit den Maßſtäben des Ariſtoteles. Die dramatiſche Mache und theatraliſche Wirkung iſt unſerm Dramaturgen die Hauptſache; doch indem er einſeitig darauf allen Nachdruck legt, hat er der deutſchen dramatiſchen Dichtung ſehr genützt; denn er hat ſie aus dem Idealismus expanſiver Tendenzen zu knapper Form, zu prägnanter Faſſung zurückgerufen, zu jenem Maß, jener Fertigkeit der Technik, welcher es die Franzoſen verdanken, daß auch minder große Talente Brauchbares und Verwendbares ſchaffen. Ueberdies hat Laube von ſeiner jungdeutſchen Vergangenheit her den Inſtinct für das Moderne, für den zeitgemäßen Inhalt; er iſt daher dem abgeneigt, was Gutzkow als akademiſche Poeſie bezeichnet hat. Für derartige Dramen hat Laube die beſondere Bezeichnung von Architekturſtücken gewählt. „Solche Architekturſtücke bewerkſtelligen ihr Gerüſt mit hiſtoriſch bekannten Vorgängen und Leidenſchaften und führen den Bau zu Ende im überkommenen Stil. Wenn ihr Baumeiſter nicht ein Talent erſten Ranges iſt, ſo iſt keine Dauer zu erwarten von dieſer Form.“ „Iſt für dieſe Architekturſtücke die Kraft nicht klaſſiſch groß, dann werden ſie Schulexercitien. Iſt die Kraft, wenn auch für Claſſicität nicht ausreichend, doch von formeller Schönheit gehoben, dann haben ſolche Stücke immerhin einen äſthetiſchen Werth für ein gutes Theater. Sie bieten edle Studien für das Publikum und für die Schauſpieler.“ Zu dieſen Stücken rechnet Laube Halm's

„Iphigenie in Delphi", während er die „Sophonisbe" von Hersch, die in Wien mit Mann und Maus zu Grunde ging, zu den schablonenhaften zählt. Hier spricht sich Laube auch über die sogenannte „schöne Sprache" aus, die für solche Architekturstücke unerläßlich ist. „Unter schöner Sprache hatte sich in unsere poetische Dramatik ein hohles Versewesen eingeschlichen, welches abgenützte Gedanken anspruchsvoll vorträgt und durchschnittlich des eigenen Tons und Charakters entbehrt — eine poetische Jahrmarktswaare für die nur äußerlich theilnehmende Partei des Publikums." Gewiß ist der Protest gegen akademische Dilettantenarbeit berechtigt, auch derjenige gegen „die sogenannte schöne Sprache", d. h. gegen die Versmacherei in einer gebildeten Sprache, die für uns dichtet und denkt, gegen die glatte Wort- und Bildschnitzerei ohne innere Inspiration. Doch hier gerade liegt das Mißverständniß ebenso nahe wie die Gefahr, das Kind mit dem Bade auszuschütten. Die schöne Sprache ist eben überhaupt die Sprache der Dichtung (ἡδυσμένος λόγος des Aristoteles); man nehme sie fort aus Goethe's und Schiller's Tragödien und sehe, was dann übrig bleibt. Die Offenbarung des dichterischen Genius liegt in dem schönen unvergänglichen Worte. Bei Schiller und Goethe wird dies auch als selbstverständlich angesehen, aber wie leicht und wohlfeil ist es, neue Dichter, die in ihrem Geiste und mit echtem ursprünglichen Talent schaffen, durch jene Anklage der sogenannten schönen Sprache verächtlich zum alten Eisen zu werfen; denn der Unterschied zwischen der echten schönen Sprache im Geiste der Classiker und der glatten akademischen Versmacherei läßt sich durch bösen Willen leicht verwischen, und das Publikum ist kaum dafür geeignet, jener Anklage der Kritik gegenüber genauere Kontrole zu üben. Ja Laube selbst hatte im Grunde den Classikern nur einen reservirten Platz gesichert; ihm war alles Begeisterte und Schwunghafte auf der Bühne zuwider; er neigte durchaus der realistischen Prosa zu.

Daher auch, wie wir gesehen, sein Eifer, das oft berechtigte Feuer der Darsteller zu dämpfen und auf einen trockenen Ton zurückzuführen, in welchem er die Lebenswahrheit suchte; er sah überall die Schreckgespenster des Pathos und der hohlen Deklamation, der Weimarischen Schule, wie er es nannte, wo ein Darsteller sich von dem hochgehenden Wogenschlage der dichterischen Rede tragen ließ und ihr eben dadurch erst gerecht wurde.

Der moderne Instinct und eine auch in seinen frühern Schriften ausgesprochene Vorliebe Laube's für französisches Wesen, französische Geschichte und Literatur führte ihn dem neufranzösischen Drama zu, das er mehr als ein anderer Dramaturg in Deutschland eingebürgert hat; er fand darin jene dramatische Exactheit, die ihm als Ideal vorschwebte, die Meisterschaft der Technik, die sichere Führung der Intrigue, vor allem aber „das Stück der Gegenwart", wie er es nannte. Gewiß soll die Bühne in erster Linie ein Culturbild der Gegenwart geben, und es ist keine Frage, daß die französischen Autoren dieser Aufgabe mehr gewachsen sind, als die deutschen. Auch sah Laube in den bessern französischen Stücken eine Schule für die deutsche Schauspielkunst. Die Schauspieler seien hier durch keinen künstlichen Mantel gedeckt; sie müßten das einfache Wort tragen, etwas aus sich selbst entwickeln. Auch könne man hier treffliche Kräfte aus denjenigen Talenten schaffen, welche nicht zu den stark ausgesprochenen Naturen gehören, ein gemischtes Fach finden für die feinere Sentimentalität und die feinere Komik. Laube vertheidigt die Aufnahme der Stücke von Scribe, Augier, Feuillet, Sardou; bei der Auswahl stellt er Principien auf, die nur gebilligt werden können. „Des jüngern Dumas moralisch excentrische Stücke sind grundsätzlich ausgeschlossen geblieben. „Die Camelien-dame" wie „Demi-Monde" haben keinen Zutritt gefunden, wie stark die Reize der Composition und des Dialogs

darin waren; sie sind ausgeschlossen geblieben, weil darin Sitten walten, die unserm deutschen Wesen widerstreben." Ebenso protestirt er gegen die Aufführung von „Le supplice d'une femme", weil dieses Stück ein Thema des Ehebruchs in derjenigen französischen Form behandle, welche für unsere Empfindung unangenehm, einschneidend und verletzend ist. Werden diese Principien bei der Auswahl französischer Dramen an die Spitze gestellt, so wird auch eine franzosenfeindliche Kritik hierin zustimmen, wenngleich sie schon vom rein nationalen Standpunkte die übergroße Begünstigung ausländischer Stücke verurtheilen muß, da die Abhängigkeit der deutschen Bühne von der französischen damit proclamirt wird, die sich zu keiner Art Gegenleistung entschließt und die deutschen Dramen vollständig ignorirt. Laube hat sich indeß selbst später nicht mehr nach diesen Grundsätzen gerichtet; er hat bei seiner zweimaligen Direction des Wiener Stadttheaters auch der Hochfluth der Pariser Nichtigkeiten, und zwar der Nichtigkeiten oft zweideutiger Art die Schranken geöffnet. Doch wollten wir ihm selbst im ganzen noch ein maßvolles Verfahren in Aneignung der französischen Dramatik zugestehen, so hat jedenfalls sein tonangebendes Beispiel und seine dramaturgische Advocatur zur Folge gehabt, daß die französische Dramatik, und zwar ohne alle Einschränkungen, sich wie ein breiter Strom über die deutsche Bühne ergoß, daß Paris das Mekka der speculationswüthigen Theaterdirectoren geworden ist, welche dort auf Kassenstücke Jagd machen und sich gegenseitig den Rang abzulaufen suchen, und daß die deutsche Kritik in jedem französischen Stücke ein Ereigniß sieht, das sie von vornherein becomplimentirt und nachher bis in die Wolken aufbauscht, während sie für deutsche Schöpfungen nur ätzende Säure übrig hat.

Einen Glanzpunkt der Laube'schen Schrift über das Burgtheater bildet die Charakteristik der einzelnen Darsteller: der ältern, wie Anschütz, Löwe, La Roche, denen er im ganzen

geringere Sympathie entgegenbringt, obschon auch ihre Charakterbilder scharfe Umrisse und warmes Colorit zeigen; der jüngern, die er um die Burg und um sich gruppirt hat und die meistens noch jetzt die Zierde dieses Kunstinstituts bilden. Die Charakteristiken von Sonnenthal, der jetzt wohl der erste deutsche Schauspieler ist, von Lewinsky, von Meixner, von Fräulein Wolter, Frau Rettich, Fräulein Baudius, sind nicht blos dramaturgisch verdienstvoll; sie haben dramatisches Leben. In der That hatte Laube in Wien eine glückliche Hand, und bei seinem seltenen Fleiße auf den Proben gelang es ihm, eine Schule zu bilden. Das jetzige Burgtheater ist im großen und ganzen noch immer seine Schöpfung.

Im Jahre 1867 mußte er von derselben scheiden. Die oberste Theaterleitung war an den Oberhofmeister Fürsten Konstantin zu Hohenlohe gefallen; doch da dieser nicht gewünscht hatte, unmittelbar mit dem Theater in Berührung zu kommen, war eine Zwischeninstanz eingeschoben worden und Freiherr von Münch-Bellinghausen (Friedrich Halm) zum Intendanten ernannt worden; dieser, selbst dramatischer Dichter, nahm die Wahl der Stücke, die Bildung des Repertoire, die Besetzung der Rollen und die Befugniß zu einjährigen Engagements für sich in Anspruch. Laube wollte sich nicht mit der Stellung eines Oberregisseurs begnügen, nicht den neuen Instructionen sich fügen und trat zurück. Er schrieb Theaterkritiken in der Wiener „Neuen Freien Presse" — in welchem Sinne? darüber gibt die folgende Stelle aus seiner Schrift über das Burgtheater genügenden Aufschluß: „Das Jahr vom Herbst 1867 bis zum Herbst 1868 hat das" (daß das Ganze dem Verfall zutaumelt) „mit einer Schnelligkeit dargethan, welche mich überrascht; die alten Vorstellungen verfielen, die neuen Vorstellungen fielen durch, das alte geschlossene, im Urtheil fein geübte Publikum zog sich zurück, und ein neues, ungestaltes zog ein." Diese Schwarzseherei Laube's hat sich nicht bestätigt, und gerade die

tragenden Säulen, die er dem Burgtheater zugefügt hat, stehen noch immer fest.

Die Burgtheaterdirection war der Höhenpunkt der Wirksamkeit des Dramaturgen Laube; der Kritik und der Theatergeschichtschreibung geziemt es, diesen Höhenpunkt festzuhalten, um dem Bilde des hervorragenden Mannes nach Verdienst gerecht zu werden. Seitdem bewegen sich seine dramaturgischen Leistungen, obwohl es ihnen nie an einzelnen glänzenden Lichtpunkten fehlte, im ganzen doch in absteigender Linie. Im Herbst 1868 übernahm er die Leitung des Leipziger Stadttheaters. Zum ersten Mal auf eigenes Risico bei einem immerhin ansehnlichen Etat hingewiesen, verlor er die Ruhe, die er in Wien stets, auch dem Tadel der Kritik gegenüber, behauptet hatte; es kam eine gewisse Nervosität über ihn, und er glaubte einen „Kampf ums Dasein" kämpfen zu müssen, weil er fürchtete, auch in seinen finanziellen Einnahmen geschädigt zu werden. Das war nicht der Fall und konnte auch nicht der Fall sein bei einer Kritik, welche so vieler Vorstellungen mit wärmstem Lobe gedachte und erst, in den Stand der Nothwehr versetzt, schärfere Saiten aufzog. Laube hat Leipzig als ein sehr vermögender Mann verlassen. In seiner Schrift: „Das norddeutsche Theater" (1872) hat er neben theaterhistorischen Skizzen über andere norddeutsche Bühnen, wobei des Berliner Hoftheaters nur in wenigen Zeilen gedacht wird, einen Rechenschaftsbericht über seine Leipziger Directionsführung veröffentlicht, deren hauptsächlichster Werth in der kritischen Besprechung der aufgeführten Novitäten besteht, während die Darstellung der Vorgänge, wie des letzten Theatertumultes und seiner Ursachen, eine so einseitige ist, daß man sie nur mit einer Selbsttäuschung erklären kann, in welcher sich der Autor befand. Einzelne dieser Leipziger Aufführungen, wie die des „Demetrius", der „Makkabäer", des „Julius Cäsar" und des „Coriolanus", verdienten das warme Lob, das auch die von Laube

ſo oft angegriffene Kritik des „Leipziger Tageblatt“ ihnen ſpendete; andere freilich, wie diejenige der „Jungfrau von Orléans“, des „Fauſt“, des „Fiesco“ und „Don Carlos“, des „Wilhelm Tell“, litten theils an Fehlern der Beſetzung, theils an ſolchen der Einrichtung; die Kritik, die dies hervorhob, trat in Widerſpruch mit einer die ganzen deutſchen Blätter beherrſchenden Reclame für die Leipziger Muſterbühne. Laube hatte in Leipzig nicht die glückliche Hand wie in Wien; wohl brachte er ſchöne Kräfte zur Geltung, wie Fräulein Delia, aber er ließ auch die „Jungfrau“ von einer Soubrette, Fräulein Feuerſtake, ſpielen, welche ſich dieſer ungewohnten Aufgabe in einer ganz Leipzig alarmirenden Weiſe unterzog. Auch andere jüngere Kräfte aus den Kronlanden, die er durch ſeinen Vortragsmeiſter Strakoſch heranbilden ließ, entſprachen nicht den gehegten Erwartungen. Nach wie vor bewährte Laube ſein intimes Intereſſe für das neue Drama, ſeine unermüdliche Thätigkeit auf den Proben, ſeine trotz aller Einſeitigkeiten und Mißgriffe immerhin unbeſtreitbare dramaturgiſche Begabung: aber Zurückſetzung älterer Künſtler und Künſtlerinnen, die im Publikum große Anhängerſchaft hatten, die allzu eifrige Reclamewirthſchaft, allerlei andere Vorgänge im Theater und in Laube's Nähe führten jene bedauerlichen Kataſtrophen herbei, welche den Rücktritt Laube's um ſo mehr zur Folge hatten, als er bei dem Oberbürgermeiſter und den ſtädtiſchen Behörden nicht beliebt und in mancherlei Differenzen mit ihnen gerathen war. Offenbar war es Laube's Verdienſt, das Intereſſe des Leipziger Publikums für das Theater auf einen Höhepunkt gebracht zu haben, der allein den Fanatismus der ſich gegenüberſtehenden Parteien erklären konnte.

Nach Wien zurückgekehrt, übernahm Laube die Direction eines neuen Theaters, das weſentlich durch ſeine Initiative mit Hülfe reichlich ſpendender Finanzkreiſe ins Leben gerufen worden

war. Ueber seine Thätigkeit am Theater an der Seilerstadt bis zu seinem ersten Rücktritt berichtet er in einer dritten dramaturgischen Schrift: „Das Wiener Stadttheater" (1875). Er hält, wie er hier mittheilt, ein zweites Theater höhern Genres in Wien für nöthig, einmal weil das Hofburgtheater aus tausenderlei Staats-, Hof- und persönlichen Rücksichten in der Auswahl der Novitäten sehr beschränkt ist, die andern Wiener Theater nur Possen, Operetten und Ausstattungsstücke geben, infolge dessen eine ganze Reihe guter Schauspiele für Wien unaufführbar blieb; dann aber war das Burgtheater zu klein für das erweiterte Wien, das an einem gebildeten Publikum viel reicher geworden war. Diese beiden Gründe sind gewiß annehmbar; es sind ähnliche Motive, die zur Gründung des Deutschen Theaters in Berlin führten. Doch hatte Laube noch einen dritten Grund: es handelte sich nicht blos um eine Rivalität der Theater, sondern auch um eine Rivalität der Directoren. Gegenüber der Bühne am Michaelerplatze, welche ja nach Laube's Ansicht dem Verfall zutaumelte, sollte das Laube'sche Theater die Wiener Musterbühne werden. Infolge dieses Wetteifers wurden auch die ältern classischen Dramen hier zur Aufführung gebracht, und obwohl Laube in Friedmann, Robert, Lobe, Fräulein Frank hervorragende darstellende Kräfte besaß, so konnte er auf diesem Gebiete doch die Concurrenz mit der Burg nicht siegreich durchführen, eigentlich eine Concurrenz mit dem von ihm selbst geschaffenen Ensemble. Der neuern deutschen Production öffnete er die Pforten weit genug: Lindner, Lindau, Wilbrandt, Moser, Rosen, Putlitz, Hugo Bürger u. a. sahen ihre neuen Stücke hier zur Aufführung gebracht; auch seinen Liebling Grillparzer und seinen Freund Gutzkow vergaß Laube nicht. Immerhin war das Wiener Stadttheater in dieser ersten Zeit eine hervorragende Bühne, auf deren Vorführungen man in ganz Deutschland Rücksicht nahm. Nach der großen Börsen- und Finanzkrisis in Wien im Jahre 1873 nahm der

Theaterbesuch wesentlich ab; infolge der Mißhelligkeiten mit einem Theile der Gründer des Theaters, welches Laube auch mit pecuniären Opfern unterstützt hatte, trat er von der Direction zurück, die damals in Lobe's Hände gelegt wurde. Doch Laube konnte sich von seinem Schmerzenskinde nicht trennen: schon im Jahre 1875 sehen wir ihn wieder am Steuerruder des Stadttheaters stehen und später noch einmal den Versuch machen, das dem Untergang entgegentreibende Schiff zu retten und die dramaturgische Ladung zu bergen, mit welcher er in See gestochen war. Vergebens! Er mußte sie über Bord werfen, ein Fachkomiker und Possendarsteller war sein Nachfolger. In diesen spätern Epochen seiner Bühnenleitung hatte Laube die alte Thätigkeit und Rührigkeit unwandelbar bewährt; aber das Streben nach Erfolg um jeden Preis zur Rettung des Unternehmens hatte eine fieberhafte Hast in der Vorführung der Novitäten zur Folge, wobei die strengere Auswahl verabsäumt wurde. Hatte Laube schon in seinem Werke über das Stadttheater die Einschränkungen fallen lassen, welche er noch in seiner Schrift über das Burgtheater gelten ließ, indem er einfach erklärte, ein feines graziöses Stück, woher es auch kommen möge, sei in Wien ein Zugstück, und ein französisches habe das günstige Vorurtheil für sich, so hat er bei der spätern Leitung des Stadttheaters auch das Maß in der Zulassung französischer Stücke, das er dort noch als beachtenswerth hervorhob, gänzlich überschritten, werthlose Nichtigkeiten, echte Pariser Sittenbilder von durchaus undeutschem Charakter en masse auf die Bühne gebracht, selbst die zerbrochenen Töpfe des Pariser Theaters für Wien zurechtgekittet und so, da seine Bühne schon durch seinen Namen noch immer mit einem gewissen Nimbus bekleidet war, für ganz Deutschland ein schlechtes und leider allzu sehr befolgtes Beispiel gegeben.

Ein eigenthümliches tragisches Zusammentreffen war es, daß Laube seinem Schmerzenskinde so bald nachstarb. Für

beide war das Jahr 1884 das Todesjahr. Das Stadttheater ging in Flammen auf; ein Wiederaufbau an der alten Stelle, für die der greise Laube mit unverwüstlichem Eifer plaidirte, stieß auf den Widerspruch der Behörden. Das Unternehmen, auf welches Laube so große Hoffnungen gesetzt, mit dem er sich selbst in jeder Hinsicht identifizirt hatte, war absolut gescheitert und vernichtet: es war das gewiß ein schwerer Schlag für den alt gewordenen Dichter, ein Nagel zu seinem Sarge.

Während seiner Burgtheaterdirection hatte Laube noch die Muße gefunden, sein bedeutendstes Werk auf dem Gebiet des Romans zu verfassen: „Der deutsche Krieg" (9 Bde., in drei Abtheilungen, 1863—66), ein umfassendes Gemälde des dreißigjährigen Krieges, nicht im Stil der Memoirenliteratur oder der die Geschichtschronik abschreibenden Historien, sondern durch freie Erfindung in das dichterische Bereich erhoben. Die erste vierbändige Abtheilung: „Junker Hans", hat eine zu große Breite in Bezug auf locale Wiener Schilderungen und epische Nebensächlichkeiten, doch geht ein frischer Zug der Handlung durch das Ganze. Der Held gehört, wie es für den historischen Roman unerläßlich ist, der Erfindung des Dichters an. Junker Hans von Starschädel ist in diplomatischer Sendung aus dem Reiche nach Wien gekommen, geräth hier, indem er sich am Aufstande der Protestanten betheiligt, in mancherlei Fährlichkeiten und entgeht nur mit Mühe dem Tode durch den Richterspruch der Jesuiten. Die Charaktere der letztern sind scharf gezeichnet, ebenso die der protestantischen Führer und die frischen und resoluten Genrebilder aus dem Volksleben wie die Salonbilder aus den fürstlichen Gemächern. Eine Art von idealem Chor, der uns über die Streitigkeiten der Parteien erhebt, bildet der Einsiedler der Wiener Waldberge, der im Klostergefängniß der Jesuiten untergeht. Wie „Junker Hans" die Introduction des großen Kampfes darstellt, so führt uns die zweite Abtheilung: „Waldstein", auf den Höhenpunkt desselben. Schiller's drama-

tischer Held mag als hervorragendste Persönlichkeit auch einem Roman den Namen geben; aber der eigentliche Romanheld darf er nicht sein; das würde gegen die Grundgesetze des historischen Romans verstoßen. Der Held des Laube'schen Werkes ist der natürliche Sohn des Friedländers; sein Geschick ist mit dem des Generalissimus in oft spannenden Situationen verknüpft. Waldstein selbst ist eine Charakterstudie mit vielfach pathologischer Motivirung, durch welche die Sprünge in seinem öffentlichen Auftreten, sein plötzliches glänzendes Aufleuchten und mattes Nachlassen motivirt werden. Seinen Untergang leitet der Dichter aus der Wendung des Soldatenfürsten zur Diplomatie ab, durch welche er zur Unzeit seinen kriegerischen Geist lähmte. Das Charakterbild, sehr abweichend von der Schiller'schen Idealgestalt, hat doch etwas Bedeutsames, düster gewaltige Züge; die ganze Epoche mit ihren fahrenden Frauengestalten, ihren Diplomatinnen und Buhlerinnen, in deren Kreis einzelne edle und zartfühlende Mädchen treten, mit ihrer religiösen Bewegung, ihrem zerrütteten Volksleben ist trefflich geschildert. Als Schlachtenmaler hat Laube schon im „Junker Hans" durch die Darstellung der Schlacht am Weißen Berge sich eine Prämie verdient; auch „Waldstein" enthält einige überaus lebendige Schlachtengemälde. Der Regisseur der Bühne hat Sinn für die Aufstellung und Evolution der Truppen auf dem Schlachtfelde. „Waldstein" ist der glänzende Mittelpunkt des großen Laube'schen Romans. Die letzte Abhandlung: „Herzog Bernhard", die den großen Krieg in seinem letzten Stadium schildert, hat nicht die gleiche Frische und Wärme; für den Idealismus solcher Heerführer wie Herzog Bernhard hat Laube nicht die nöthigen Farbentöne, und die physiologische Motivirung erscheint hier als einseitig; auch ist die Erfindung nicht glücklich und spannend und das Ganze verzettelt sich zu sehr in Genrebilder im Stil des „Simplicissimus". Der ganze Roman erhebt sich über das Niveau der

Leihbibliothekliteratur durch edeln Stil und geistvolle geschichtliche Perspectiven.

Auch in seiner letzten Epoche war Laube als Schriftsteller nicht müßig gewesen; von der süßen Gewohnheit des Dichtens und Schreibens konnte er nicht lassen: nulla dies sine linea blieb sein Grundsatz. In seinen letzten Schriften ist seine Feder nicht zitterig, sein Stil nicht wackelig geworden, er bewahrt die alten festen Grundstriche; nur der Fluß der Erfindung geräth oft ins Stocken oder macht barocke Sprünge. Am wenigsten glücklich war er mit dramatischen Versuchen, die er, wie „Frundsberg", anonym erscheinen ließ und die nirgends zur Aufführung kamen. Daß beste dieser letzten Werke ist sein Roman „Die Böhminger" (1880). Im Nachlaß der im Jahre 1880 verstorbenen Gattin des Dichters fand sich ein halbvollendetes Romanmanuscript, das ihm selbst ganz in Vergessenheit gerathen war, so daß er sich erst allmählich auf seinen damaligen Plan wieder zu besinnen vermochte. Er entschloß sich alsbald den „Torso" zu ergänzen, und so entstand sein neuer Roman. Der Mystiker Böhme und eine Stiftung desselben bilden seinen Ausgangspunkt, ein Nachkomme Böhme's ist der Held des Romans. Im wesentlichen aber wird uns das Zeitalter von 1830, seine politische Bewegung, seine Revolutionäre, seine Demagogenverfolgungen mit jenen lebendigen Farben geschildert, welche Laube um so mehr auf seiner Palette hatte, als er ja jene Zeit tapfer mit durchgemacht und aus dem reichen Schatze seiner Erinnerungen schöpfen konnte. Gegen diese lebensvolle Darstellung tritt die eigentliche Erfindung des Romans, die Liebe Saul's zu Deborah, sehr in den Hintergrund, obschon auch dieser Theil des Werks einzelne originelle Charaktere und drastische, nur bisweilen unglaubwürdige Wendungen enthält und die Darstellung selbst hier und dort einen Aufschwung nimmt, der an Laube's beste Zeiten erinnert: wir brauchen nur auf die Vertheidigungsrede Saul's zu Gunsten

seiner des Kindesmordes angeklagten Deborah hinzuweisen. Wie in den „Böhmingern" die Erinnerung an seine frische, kampfbewegte Jugend ihm die Feder führte, so in den beiden Novellen „Louison" (1881) und „Entweder-Oder" (1882) seine dramaturgischen Erinnerungen. Die Heldinnen beider Novellen sind Schauspielerinnen, die erste leichtblütig, nixenhaft, eine Komödin, die zweite, ernst, temperamentvoll, eine Tragödin; beide entgehen den Versuchungen des Theaterlebens und werden glückliche Ehefrauen. Dabei hat Laube eine Menge dramaturgischer Bemerkungen in diesen immerhin elegant, wenn auch etwas flüchtig skizzirten Novellen abgelagert.

Im Sommer 1884 lauteten die Berichte aus Karlsbad über Laube's Gesundheitszustand ungünstig, ja bedenklich; doch schien er sich wieder erholt zu haben, als er nach Wien zurückkehrte; diese Wiedergenesung war indeß fraglicher Art, am 1. August 1884 raffte ihn ein sanfter Tod hinweg.

Als talentvoller, vielseitiger, fleißiger Schriftsteller auf dem Gebiete der Journalistik und Publicistik, des Dramas und Romans, noch mehr aber als Dramaturg von einem die gleichzeitige Bühne beherrschenden Einfluß, wird Laube in der Geschichte des deutschen Theaters und der deutschen Literatur eine dauernde Stätte finden.

Franz Dingelſtedt.

Es war beim Beginn der vierziger Jahre, als die politiſche Lyrik in Deutſchland einen plötzlichen Aufſchwung nahm und Herweghs „Lieder eines Lebendigen“ die Runde durch alle Salons, Studirſtuben und Commerceſäle machten und ſelbſt ein Echo an dem preußiſchen Thron fanden. Ungefähr um die gleiche Zeit erſchienen anonym die „Lieder eines kosmopolitiſchen Nachtwächters“ (1840); es war ein Wächterruf aus Kurheſſen, der in den allgemeinen lyriſchen Tumult jener Tage mit hereintönte. Der alte Campe in Hamburg, der ein feines Ohr für buchhändleriſche Senſationsmotive beſaß, hatte das kurheſſiſche Wächterhorn beſonders ſonor und weitſchallend gefunden und alsbald für ſeinen Verlag gewonnen. Der Name des anfangs anonymen Verfaſſers wurde bald in weiten Kreiſen bekannt, gefeiert und dem Cortége jener Unſterblichen der politiſchen Lyrik eingereiht, welche zuſammen durch die offenen Pforten der Literaturgeſchichte ihren Einzug hielten; denn es iſt alte deutſche Sitte, daß man am leichteſten gruppen- und zugweiſe in unſer Pantheon kommt. Der Literarhiſtoriker iſt glücklich, wenn er mit einem einzigen Griff eine Reihe von

Namen fassen kann, und die Unsterblichkeit der „Rubrik" ist die sicherste in Deutschland.

Jener hessische Liedersänger war ein Schullehrer seines Zeichens, Franz Dingelstedt, geboren am 30. Juni 1814 zu Halsdorf, hatte 1831—34 Theologie und Philologie in Marburg studirt, war dann Gymnasiallehrer in Kassel geworden und wurde wegen liberaler Gedichte zur Strafe nach Fulda versetzt. Im Jahre 1841, als seine „Nachtwächterlieder" ihn berühmt gemacht, aber seine Gymnasialstellung erschüttert hatten, nahm er seinen Abschied. Er hielt sich dann in Augsburg und Wien auf, vermählte sich hier mit der gefeierten Kammersängerin Jenny Lutzer, trat später in Stuttgart in den Hofdienst als Hofrath und Bibliothekar, bis er im Jahre 1850 als Intendant nach München berufen wurde. Damit beginnt seine theatralische und dramaturgische Laufbahn; seine Leistungen als Lyriker und Novellist fallen in jene erste Epoche.

In der zehnbändigen Gesammtausgabe von Dingelstedt's Werken erscheinen die drei Sammlungen, die „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters", die „Gedichte" (1845) und „Nacht und Morgen" (1851), welche uns das Gesammtbild des Lyrikers vorführen, in neuer Anordnung und geschmackvoller Auswahl.

Dingelstedt ist in seiner ersten und letzten Sammlung als politischer Lyriker aufgetreten, zur Zeit als der Trompetenruf im Morgengrauen ertönte, und später wiederum in einer Zeit der Enttäuschung, als nach wilden und blutigen Tagen sich ein mattes Zwielicht über den deutschen Gauen ausbreitete. Jene ersten Gedichte hatten seinen Ruf begründet; die letzteren gefährdeten ihn dagegen; denn der etwas blasirte Ton, in dem sie gehalten waren, und die epigrammatische Wendung gegen eine in ihren Hauptbestrebungen scheiternde Epoche stießen auf den Widerspruch, den die noch immer nicht erloschene Begeiste-

rung der Nation dem Sarkasmus entgegenstellte, der sie so früh schon zu verfolgen begann.

Der junge Dingelstedt hatte keineswegs das schwerterklirrende Pathos eines Herwegh; er war kein Rhetoriker der Freiheit, und Leier und Schwert waren nicht die vereinigten Attribute, die seine Muse im Wappen trug. Unter den Vertretern der politischen Lyrik zeigte er ein durchaus eigenartiges Gesicht; er war nicht liberal dogmatisch wie Prutz, nicht dithyrambisch wie Herwegh, nicht epigrammatisch wie Hoffmann von Fallersleben: er hatte etwas vom Ton Heine's, er war ein sarkastisch einschneidender Satiriker und besaß außerdem eine entsprechende Grazie und Eleganz der Form. Bisweilen zeigte er die göttliche Grobheit des volksthümlichen Demokraten; aber seine Verse umwitterte ein aristokratischer Hauch, und bald warf er sich auch zum Vertheidiger der angegriffenen liberalen „Adeligen", wie eines Anastasius Grün, auf und wandte sich direct polemisch gegen seine gleichstrebenden Kampfgenossen.

Anastasius Grün war überhaupt ein leuchtendes Vorbild des „Nachtwächters", der die „Wiener Spaziergänge" gleichsam ins Kurhessische übersetzte. Die „Spaziergänge eines kasseler Poeten" sind offenbar eine Nachdichtung der Grün'schen Poesien, wie auch schon die langathmigen achtfüßigen Jamben und Trochäen beweisen, in denen auch die hessischen Spaziergänge verfaßt sind. Das hessische Lokalcolorit ist übrigens sehr glücklich getroffen und nicht das einzige Originelle in diesen Gedichten, die zu den besten Erzeugnissen unserer politischen Lyrik gehören. Ein kecker Humor, mit allerlei krausen märchenhaften Arabesken ausgestattet, läßt einzelne dieser Gedichte als kleine Kabinetsstücke erscheinen, so das neuhessische Märchen „Der große Christoph". Dieser verläßt seine stolze Pyramide auf dem wilhelmshöher Berge und schwingt sich in drei gewaltigen Sätzen ins Thal hinunter. Mit Donnerstimme

verlangt er Arbeit von den Vätern der Stadt; doch es ist keine Hyder, kein Eber, keine nemäische Löwin, keine Amazone zu finden. Der weise Rath versieht ihn mit Paß und Karte; der Riese sucht sich selbst Arbeit, doch er findet keine:

Da zum letzten ging der Recke einen Löwen aufzuspüren,
Und der Löwen fand er viele, prangend über Wirthshausthüren,
Züngelnd auf Accisepoſten, auf Papier mit Stempeltatzen,
Ausgeprägt auf Hessengroschen, die da heißen: Strebekatzen.

Drauf entfährt ein hoch Gelübde, wie beim Styx, der Riesenkehle;
Gebt mir Arbeit, schreit er drohend, eh ich mir sie selbst erwähle.
Und mit Zittern und mit Zagen seufzt der jüngste unter diesen:
Leist' uns denn den Dienst, denselben, den Augias du erwiesen.

Und am Morgen ging der Recke, suchend auf gewohnte Weise,
Aber erst nach fünfzig Tagen kehrt er heim von seiner Reise.
Hier, so sprach er klaren Muthes, wollt euch einen andern dingen,
So viel Mist, wie ich gefunden, kann auch Hercules nicht zwingen.

Das ist ein groteskes Bild mit tief einschneidendem Witz und von köstlicher Originalität; ein Pendant dazu bildet „Das Gespenst der Kattenburg", mit ebenso drastischem Humor erfunden und ausgeführt. Nächtlich um die elfte Stunde wandelt mit schlotterndem Gang eine lange Spukgestalt durch die Kattenburg, kauert nieder an der Kellerpforte und gräbt aus dem Schuttgeröll „ein geliebtes süßes Etwas", den Zopf. An diese groteske Situation knüpft sich eine satirische Verherrlichung des Zopfregiments und der Zopfzeit in einem Monolog des Geistes:

Du mein Zopf, dich hab' ich wieder, eines Hauptes beste Zierde,
Marschallsstab für Hessens Helden, Ehrensäule ihrer Würde.

Der Contrast zwischen der Poesie der Gespensterromantik und der Prosa des Zopfes ist von drastischer Wirkung.

Diesem Cyklus gehört auch die althessische Sage „Der

Scharfenstein" an, Dingelstedt's beste Ballade und durch Anthologien allgemein verbreitet. Die andern Gedichte haben zum Theil dichterischen Schwung, wie besonders das „Osterwort" zu Gunsten Sylvester Jordan's, des damaligen hessischen Freiheitshelden, und das Gedicht „Auf dem Friedrichsplatz", oder sie sind lyrisch und beschaulich, wie „In der Au", oder satirisch wie das „Ständchen dem Ständehause".

Sein glänzendes Vorbild Anastasius Grün vertheidigte er in einem schönen Gedicht gegen die Anklagen der Gesinnungslosigkeit, welche damals nicht nur Herwegh, sondern der ganze Chorus der liberalen Presse gegen ihn richtete. Wie pietätvoll lautet die erste Strophe des Gedichtes:

Wo du einst, im Arm die Harfe, gingest deine Dichterpfade
Durch die Kaiserstadt und längs der Donau lustigem Gestade,
Bin ich jüngst dir nachgeschritten, treulich und mit frommem Fuß,
Dich im Munde, dich im Herzen, edler Anastasius.

Weiterhin finden sich die versus memoriales, welche Dingelstedt bald Gelegenheit haben sollte, auch vor sich selbst als eine Wehr und Waffe gegen mancherlei Angriffe zu halten:

O sie will es nie begreifen, ihre Prosa und Gemeinheit,
Daß ein Geist wie du, ein Name bürgt für der Gesinnung Reinheit.

Mit seinem zweiten Vorbild Heine kam Dingelstedt in Paris in persönliche Beziehungen. Heine hatte ihm sein witziges Gedicht: „Nachtwächter mit langen Fortschrittsbeinen", gewidmet; Dingelstedt's Replik war in gleichem Stil gehalten und begann mit einer etwas satirischen Verherrlichung von Paris:

Adieu, literarisches Eldorado,
Politischer Augiasstall,
Unvergeßlicher Studentenprado,
Unvergleichliches Palais-Royal!

Dann aber wird Heine zur Rückkehr nach Deutschland aufgefordert:

An der Grenze empfängt den verlornen Sohn,
Weißgewaschen, Blumen streuend,
Eine deutsche Matronendeputation,
Das Auge des Kenners erfreuend.

Durch Deutschland triumphirst du dann
Als Haupt der modernen Schule;
Die Liedertafeln schreien dich an:
„Willkommen, König von Thule!"

Vorbei das Exil, vorbei die Censur,
Hausvogtei, Fronfeste, Stockhaus,
Dann gibt es gekrönte Dichter nur
Von Cotta's Gnaden und Brockhaus'.

Das gesammte, gerechte Publikum
Anerkennt es sofort als classisch,
Und wir gehn goethisch mit ihm um,
Statt jetzo torquato-tassisch.

Wer gar von uns mit Ehren ergraut,
In redlichem Fleiße und Schweiße,
Der kriegt eine goldene Brücke gebaut
Zur Spree von Neckar und Pleiße.

Dich seh' ich im Geiste bereits zu Berlin,
Wenn du kaum achtzig geworden,
Den Corso unter den Linden beziehn
Mit unvermeidlichem Bauch und Orden.

Ich begegne dir wohl mit bescheidenem Tritt
An der Ecke der Friedrichsstraße.
„Guten Morgen, Ritter pour le mérite!"
— „Heil, Adler der vierten Klasse!"

Der Ton Heine's ist kaum von einem andern Dichter so gut getroffen worden wie von Dingelstedt in diesem Gedicht. Auch das satirische Duett zwischen Herwegh und Dingelstedt, der durchaus Geheimer Hofrath werden will, ist, wie es im zweiten Theil der „Lieder eines Lebendigen" steht, in diese

Sammlung aufgenommen worden. Nun, an Titeln und Orden hat es dem „Nachtwächter" später nicht gefehlt; doch er ist naiv genug, diesen Jugendscherz nicht zu verleugnen.

Zwei Cyklen: „Nachtwächters Stillleben" und „Nachtwächters Weltgang", haben keine vorwiegend politische Tendenz, der erste aber eine wesentlich sociale. Die Lebensbilder, die er vorführt, sind mit warmen Farben ausgemalt, bald mit naivem Humor, bald mit satirischer Schärfe. Der Nachtwächter geht an erleuchteten Ballsälen und einsamen Stübchen, an Dom und Gefängnissen vorüber. Von dem Dom singt er:

Ich stehe allein an deinen Pforten,
Sie thun sich nicht auf, dein Haus bleibt stumm,
Die Nacht ist schwarz und tonlos worden,
Der Mond hängt dir einen Schleier um.
Ein Strahl nur noch aus den finstern Gründen,
Er trifft das vergoldete Kreuz von Erz;
Kannst du, Beleuchter, das kalte entzünden,
Kannst du entzünden mein kälteres Herz.

Ein verlorenes schönes Kind flattert durch die Nacht: soll der Wächter das verirrte Lamm in die Hürde treiben?

Könntest statt gemeiner Sünden
Eine distinguirte finden.

Er wünscht, die Schimmel des Herrn Ministers zu sein, die viele Stunden lang im Schnee scharren und frieren:

Ich wollte dich wehren, ich wollte dich lehren,
Herr Excellenz, mit dem Podagra,
Du solltest Gottes Geschöpfe ehren
Und deinesgleichen . . . Halleluja!

Er geht an einem Sterbehause vorüber, wo der lauernde Tod ein weißes Kreuz an den Schalter malt; dann denkt er wieder des gestorbenen Vaters:

Dort wo kein Baum der frommen Trauer
Verlass'ne Hügel grün belaubt,
Dort ruht, dicht an der Kirchhofsmauer,
Ruht meines Vaters heilig Haupt.

Warum sie ihn so weit gebettet
Von guter Christen Lagerstatt?
Weil er, den and're nicht gerettet,
Zuletzt sich selbst gerettet hat.

Das Gedicht hat einen warmen elegischen Ton, läuft aber nach Art des Horazischen Weibes mit dem Fischschwanz in etwas cynische Pointen aus:

Dank deinem Leben, das geschäftig
Mir keine Lehre schuldig blieb,
Dank deiner Hand, die allzu kräftig,
Sie auf den jungen Rücken schrieb;
Dank deinem Tod, der ohne Worte
Mir einen großen Trost verhieß;
Er zeigt mir doch, an welchem Orte
Ein Loch der Zimmermeister ließ.

Die Bilder aus dem Irrenhause sind ergreifend; schwunghaft ist das Gedicht, das an eine Kanone gerichtet ist; es ist darin eine kecke Schlachtenmalerei, wenig Züge, doch frisches volles Leben. Der Schluß läuft freilich wieder in Heine'sche Pointen aus:

Ertönst du nicht vom Walle herab
In die bebenden Niederungen,
Wenn ein armer Sklave aus seinem Grab,
Aus seinen Ketten entsprungen?

Wenn ein Krämerhaus in Flammen geräth,
Zur Friedensrevue vor dem Throne,
Zum Namenstag Seiner Majestät
Und so oft ein Prinzeßchen geboren?

Geduld! Vielleicht kannst du wiederum —
Und bald — in die Feinde hageln,
Bis dahin, mein Veteran, sei stumm,
Daß sie dir das Maul nicht vernageln.

Auf „Nachtwächters Stillleben" folgt „Nachtwächters Weltgang": poetische Reisebilder aus Frankfurt und München, Berlin, Wien und Paris, London und Holland und einige Nordseebilder. Die Mehrzahl dieser Reisebilder hat einen satirisch-humoristischen Grundton. Sehr wenig judenfreundlich klingen die Schlußverse der zwei „Frankfurter Gassen":

Wohin ihr faßt, ihr werdet Juden fassen,
Allüberall das Lieblingsvolk des Herrn.
Geht, sperrt sie wieder in die alten Gassen,
Eh' sie euch in ein Christenviertel sperr'n.

Schwunghafte Terzinen enthält das „Mainzer Gutenberg-Fest":

Krank ist die Zeit, doch glaub's, sie muß gesunden.
Nicht Alter lallt aus ihren schweren Wehen,
Nein, Jugend, so an Altes noch gebunden.

„Das Mädchen aus der Fremde" ist eine witzige Parodie auf das Schiller'sche Gedicht und behandelt die Badener Spielbank. In „Walhalla" spricht sich die damals übliche Polemik gegen König Ludwig I. von Baiern aus, der auch Heine in sarkastischen Strophen Ausdruck gegeben hat. „Krähwinkel" ist eine Satire auf die kleinen Höfe; „Das Heideweib" ist stimmungsvoll gehalten. Der „Liedercyklus aus der Nordsee" enthält eine Thalatta-Dithyrambe, deren Schwung nur durch einige derbe Wendungen entstellt wird:

O Meer, o heil'ges Meer! Nach deiner Frische,
Nach deinem Frieden lechzet meine Seele!
So schreit um Wasser durch die Nacht der Büsche
Der Hindin trockne, todeswunde Kehle.

Die „Ghaselen aus Alt-Berlin" sind im Platen'schen Ton gehalten, wenn es sich auch nicht mehr um das Berlin des Raupach, sondern um das Berlin des Rückert handelt. Die von König Friedrich Wilhelm IV. heraufbeschworene romantische Kunstepoche war dem jungen Poeten nicht genehm, forderte seine epigrammatischen Pfeile heraus und verstärkte seinen Haß gegen die preußische Hauptstadt:

Nach Mekka zieht der Araber auf stolperndem Kamele,
Und so der Dichter nach Berlin auf holperndem Ghasele.
Berlin ist Deutschlands Orient, und wenn ihm Palmen mangeln,
So sagt doch niemand in der Welt, daß Sand und Staub ihm fehle.

Auch „Die vier Fragezeichen" spielen eine Rolle in diesen Ghaselen, und einige derselben erinnern an die Herwegh'sche Epigrammatik, die gerade für König Friedrich Wilhelm IV. die ausgesuchtesten Pointen zur Hand hat. Mit Behagen wendet der Dichter am Schluß „der eiteln, kalten, falschen Stadt" auf ewig den Rücken.

Die „Grenzphantasie" ist dem russischen Koloß gewidmet, in der Kriegserklärung des Dichters gegen des Doppeladlers dräuendes Gebild finden sich Strophen von zündendem politischen Schwung:

Das ist kein Adler, wie die Adler alle,
Dem Licht zuwider geht sein schwerer Flug.
Von Raub und Blut trieft die gewetzte Kralle,
Die schon so manches Wild darniederschlug,
Die einst den Nachbaraar gebracht zu Falle,
Den reinsten, den Polonias Banner trug.
Ihn sehn wir sinken, sehn den andern steigen
Und thaten, was wir immer müssen: schweigen.

„Wohin nur", ruft der Dichter in einer andern Strophe aus, „vor der Macht der Masse fliehn?"

Denn Stillstand ist bei Riesenleibern nimmer,
Bewegung heischt die Selbsterhaltung immer.

Und die Schlußstrophe lautet:

Das balle, dein Geschütz und deine Horden,
Und dein Gethier in einen wüsten Knäul,
Und schleudre, einen Blitz aus hohem Norden,
Verachtend auf uns nieder deine Greul!
Geschehe was da muß! Erfüllt ist worden
Die Zeit! So klagt Kassandra's Wehgeheul,
Und ächzend unter deiner Schlaglavine
Wird Deutschland eine warnende Ruine.

Die Sammlung „Nacht und Morgen" erschien in einer Zeit, deren Stimmung eine dumpfe und unerquickliche war, und trägt die Signatur dieser Epoche. Frisch sind die Bilder aus der Fremdenlegion; aber das neue Landsknechtswesen konnte sich nur so lustig entwickeln in einer Zeit, wo die Flamme der Begeisterung erloschen war. Reizvoll ist das Gedicht „Zwei Gräber". „Am Starnbergersee" ist eine Huldigung für den „Kaiser von Oesterreich". Ein späterer lyrischer Erguß ist dem „König von Preußen" gewidmet, nach der „Schlacht bei Königgrätz". Die Schlußstrophen sind inzwischen durch die Zeit erfüllt worden:

Wag's um den letzten Preis zu werben
Und mit der Zeit, dem Volk zu gehn:
König von Preußen, du mußt sterben,
Als Deutscher Kaiser aufzustehn.

Wir haben Dingelstedt bisher als politischen Lyriker betrachtet: er war als solcher nie ein Dogmatiker der Verfassungsformen; es findet sich bei ihm keine Feier der Republik wie bei Herwegh, keine Verherrlichung der Constitution wie bei Prutz; er läßt seine oft grellen satirischen Lichter mehr über die socialen Mißstände hinspielen, die allerdings oft mit den politischen verwachsen sind; hier und dort zeigt sich die schwunghafte Ader des Lyrikers. Die Freiheit in abstracto wird zwar auch öfters gefeiert; das gehörte zum Modeton des politischen Liedes; doch

ein bindendes politisches Credo hat Dingelstedt nie abgelegt; nur seine Satiren auf die deutschen Höfe mußten ihn später etwas geniren, als er nicht lange darauf in den Hofdienst trat.

Bedeutender ist die Lyrik Dingelstedt's, wo sie nicht von politischen Tendenzen bestimmt wird und frei dem Zuge der Empfindungen folgt. „Poets Corner" ist mit sauber ausgeführten Büsten berühmter Dichter geschmückt. Von den verschiedenen Liedercyklen, die „der Liebe" gewidmet sind, enthält der erste: „Erste Liebe", Gedichte, die am reinsten im Ton des Liedes gehalten sind. Naturbilder und Gemüthsstimmung sind eng verknüpft, einige dieser Erstlingsgedichte formenschön, wie z. B. das folgende:

Von den Sternen will ich lernen,
Die am Winterhimmel stehn,
Die im Nahen und im Fernen
Friedlich umeinander gehn!

Wie sie kommen, wie sie kreisen,
Nie getrennt und nie vereint,
Wie ihr Weg in festen Gleisen
Ewig vorgezeichnet scheint.

Daß ich so dich lieben lernte,
Immer nah und immer fern,
Du Geliebte, du Entfernte,
Meines Lebens schöner Stern!

Jeden Blick auf dich gerichtet,
All mein Thun in dir versenkt,
Meine Nacht durch dich gelichtet,
Meinen Lauf nach dir gelenkt!

Ein späterer Cyklus von Gedichten ist der Sonettenkranz „Hohe Liebe." Einige dieser Sonette sind von großer dichterischer Schönheit; andere erinnern an die altbritische Sonetten-

kunst Shakspeare's und seiner Zeitgenossen, was das Federballspiel mit Begriffen und Antithesen betrifft, wie das Sonett:

Unmöglich! Ach die Liebe war es immer,

wo die Begriffe möglich und unmöglich durch 14 Zeilen hin- und herescamotirt werden; doch verliert der Dichter selbst bei diesem Ballspiel nicht die graziöse Haltung. Besser als diese Nachstickereien der altbritischen euphuistischen Arabesken gefallen uns die Sonette, die in freiem Erguß dahinströmen, wie gleich das erste:

Ein kleines Eiland gönnet mir in Güte,
Den Wellen und dem Strome abgezwungen,
Damit ich drauf in Friedensdämmerungen
Das Paradies verschwiegner Liebe hüte.

Ach schon so manche stille Herzensblüthe,
So manches Lied mißrathen und gelungen,
Hat der empörte Strom der Zeit verschlungen,
Und immer ärmer werd' ich im Gemüthe.

Ich weiß, das Eiland auch kann nicht bestehen,
Und wie es aufgetaucht, so wird es eben
Im Wasser über Nacht versinken gehen.

Dann sollt ihr wieder mich im Strudel streben,
Mich mit den Brüdern wieder rudern sehen.
Und mit dem Strome streiten um mein Leben.

Die Krone dieser Dingelstedt'schen Liebeslyrik ist das Intermezzo „Ein Roman", eine poetisch empfundene Situation, deren Heldin eine exotische Schönheit ist. Der fashionable Schliff, die leidenschaftliche Gluth und die hineinspielenden Lichter und Farben aus dem Orient machen das Gedicht zu einer durchaus eigenartigen Erscheinung, wir möchten sagen, zu einem lyrischen Phänomen, welches wie kein anderes das specifische Gepräge des Dingelstedt'schen Talents trägt: es bezeichnet gleichsam den Blüthenstaub der Lyrik des Dichters, es athmet das eigenthüm-

liche Arom seiner Begabung, fast jeder Vers ist ein ἅπαξ λεγόμενον; treffender und schöner lassen sich des Dichters Gedanken nicht ausdrücken. Freilich ein gewisser haut-goût der Weltmüdigkeit und Blasirtheit ist in dem Gedicht unverkennbar; es ist ein liebesmüdes Dichterherz, das des Exotischen, Abenteuerlichen, Märchenhaften bedarf, um von neuem in den Traum der Leidenschaft eingewiegt zu werden. „Das junge Deutschland" hatte keinen Lyriker: Dingelstedt ist in seinem „Roman" der jungdeutsche Lyriker κατ' ἐξοχήν. Selbst die einzelnen modischen Fremdwörter, selbst die heinisirenden Wendungen, mit denen die Reflexion des Dichters oft keck die Schilderung durchwirkt: alles das trägt zur Einzigkeit dieser lange nicht genug gekannten lyrisch-epischen Prachtblüthe bei.

Die ersten Gedichte beginnen mit Salonreflexionen und Salonschilderungen:

Wenn du die Leidenschaft willst kennen lernen,
Mußt du dich nur nicht aus der Welt entfernen.
Such' sie nicht auf in friedlicher Idylle,
In strohgedeckter und begnügter Stille. . . .
Da suche sie in festlich vollem Saale
Bei Spiel und Tanz, an feierlichem Mahle,
Dort, eingeschnürt in Form und Zwang und Sitte,
Thront sie wie Banquo's Geist in ihrer Mitte u. s. s.

Es folgt die Schilderung eines Rout, eines Walzers, der ersten Begegnung mit der Geliebten: dann eine volltönende Liebesdithyrambik mit tiefem elegischem Hauch wie in den prächtigen Versen:

Schön war sie, meine Bajadere,
Schön wie die Nacht, nicht wie der Tag,
Wenn sie, im Auge eine Zähre,
An meiner Brust gewährend lag,

Und doch: war schöner dann nicht jene,
Die, göttlicher Verehrung werth,

Im Auge eine and're Thräne
Sich zürnend von mir abgekehrt?

Ebenso schwunghaft ist das in daktylischen Rhythmen einherrollende Reiterbild:

Auf dem Morgengang, Hydepark entlang,
Begegneten wir uns gestern;
Sie erschien hoch zu Roß, voran ein Troß
Von Amazonenschwestern.

In den nächsten Gedichten herrscht ein heinisirender Ton:

Hangen und Bangen, Hoffen und Harren,
Schwärmen und Härmen, Sehnen und Thränen,
Alles, was sonst die Verliebten und Narren
Ihren „Himmel auf Erden" wähnen:
Nun, Gottlob, das kümmert uns nimmer,
Drüber hinaus sind wir lange schon,
Sie als vernünftiges Frauenzimmer,
Ich als vernünftige Mannsperson.

Das Gedicht, das mit solchen zerfaserten Wurzeln der Ironie im Boden haftet, schießt noch zu der schönsten exotischen Blume auf von Freiligrath'scher Farbe, aber Dingelstedt'schem Duft:

Nur zuweilen in nächtiger Stunde,
Wenn sie an meinem Herzen trauert,
Bricht eine Stimme aus ihrem Munde,
Die mir die Seele verständlich durchschauert.

Aehnlich, so sagt sie, erhebt sich plötzlich
Durch des Löwengebrülles Pause,
Unbegreiflich, wild, entsetzlich,
Eine Stimm' bei ihr zu Hause:

Laut und lang und scharf und schrille
Schallt ein Geheul, ein Geächz, ein Gewinsel,
Durch die mitternächtige Stille
Ueber die ganze große Insel;

Daß die Zimmetwälder ſelber
Zittern gleich erſchrocknen Halmen,
Daß ſich die Elefantenkälber
Furchtſam ducken unter den Palmen.

Niemand ahnt, von wem die Stimme
Klingt in der Nacht und was ſie bedeutet,
Ob ſie im Kummer oder im Grimme,
Ob aus dem Meer, ob vom Himmel läutet.

Herz, du geliebtes, wildes, heißes,
Glaube du mir, daß ich dich verſtehe:
Was dein Naturlaut will, ich weiß es,
Kenn' ich doch dein ewiges Wehe.

Das folgende Gedicht iſt wieder ein prächtiges Situationsbild eines faſhionabeln Tibull und Properz:

Wie lieb' ich es, wenn ich im Wagen
Allein, ihr Halstuch umgeſchlagen,
Im Mund die glimmende Cigarre,
Auf meine ſpäte Freundin harre....

Den Tritt herab! Mit einem Satze
Mir um den Hals die Tigerkatze.
Den Mantel fort! Mit heißem Zwange
Mir um den Leib die Königsſchlange!...

Wahrhaftig, mir iſt oft zu Sinn,
Als führ' ich durch ein Märchen hin.
Sie ſelbſt, in Thränen und in Scherzen,
Liegt mir, ein Räthſel, auf dem Herzen.

In den folgenden Gedichten des Cyklus geht der Dithyrambus allmählich in die Elegie und zuletzt in den Humor über; doch alles, bis auf die peſſimiſtiſche Reflexionsdichtung über das vielbeſchrie'ne Myſter der Liebe, behält ein eigenartiges Gepräge. Die Rhythmen paſſen ſich dem Inhalt der Dichtung meiſt treffend an, ſo z. B. bei der Schilderung der

Meerfahrt. Das Schlußgedicht, das im Treibhause zu Amsterdam spielt, wo der Gärtnerbursche dem Dichter den nicht eingehenden Lotus communis zeigt, ist höchst stimmungsvoll originell und unterscheidet sich von den üblichen Liederkränzen, welche unsere träumenden Lyriker an die Cypressen zu hängen pflegen.

Dingelstedt hat sich in diesem Gedicht den römischen Erotikern vollkommen ebenbürtig gezeigt, bei der modernsten Fassung des Stoffes und Haltung der Form. Wenn die Wächter strenger Moral noch mehr vor diesem Cyklus als vor Goethe's „Römischen Elegien" ein Kreuz machen, so kann man ihnen wohl des weimarischen Altmeisters Worte entgegenhalten:

Also das wäre Verbrechen, daß einst Properz mich begeistert,
Daß Martial sich zu mir auch, der verwegene gesellt?
Das ich die Alten nicht hinter mir ließ, die Schule zu hüten,
Daß sie nach Latium gern mir in das Leben gefolgt?
Daß ich Natur und Kunst zu schaun mich treulich bestrebe,
Daß kein Name mich täuscht, daß mich kein Dogma beschränkt?
Daß nicht des Lebens bedingender Drang mich, den Menschen, verändert,
Daß ich der Heuchelei dürftige Maske verschmäht?

Dingelstedt als Lyriker wird seine Stelle auf dem deutschen Parnaß behaupten: Anmuth und Schwung, gelegentlich Schärfe und Witz und eine originelle, zum Theil blasirt geniale Physiognomie sichern ihm eine aparte Nische in unserm lyrischen Pantheon.

Auch als Novellist zeichnet er sich durch alle diese Vorzüge aus, obschon die Schönheit der dichterischen Form, sein Hauptanspruch auf eine bevorzugte literarische Stellung, bei dem Novelliſten nur in eingeschränkterm Maße zur Geltung kommt und er die Vorzüge eines anmuthigen Erzählungstalents mit andern gemein hat. Gleichzeitig mit den „Liedern eines kosmopolitischen Nachtwächters" war seine erste größere Novelle:

„Unter der Erde" (1840), erschienen. Darauf folgte sein „Heptameron" (1841), „Sieben friedliche Erzählungen" (1844), „Das Novellenbuch" (1856) und zwölf Jahre später seine letztere größere Novelle: „Die Amazone" (1868).

„Unter der Erde" ist ein Capriccio, das theils in der Salonwelt spielt, theils in den Kreisen des Volkslebens, und zwar in jenen unterirdischen Kreisen, in denen die Arbeit des Bergmann's thätig ist. Der Held der Erzählung ist ein Baron, der nach allerlei socialen Abenteuern in die Schichten eines Bergwerkes hinabtaucht. Der doppelte Hintergrund, das fashionable Salonleben und die Idyllik des Lebens der Bergleute über und unter der Erde, ist mit sehr lebendigem Colorit geschildert; dagegen ist die Führung der Handlung, trotz des spannenden ὕστερον πρότερον, das in einem Roman wohl verstattet ist, doch etwas verschwommen, so daß die Leichtigkeit und Schnelle der Orientirung fehlt. An grellen Sensationsmomenten ist kein Mangel in dem Roman, ebensowenig an Ergüssen, welche die Signatur der jungdeutschen Epoche tragen. Die Abgrenzung der einzelnen Gruppen in der Literaturgeschichte ist nicht frei von Willkürlichkeit; Dingelstedt ist einmal unter die politischen Lyriker einrangirt, man hätte ihn ebensogut den Vertretern der Jungdeutschen Epoche anreihen können; er hat eine Ader von Heine und Byron und auch etwas französisches Blut; durch seine Novellen geht eine Kritik des gesellschaftlichen Lebens, eine Anatomie seiner Zustände, ein theils kritischer, theils unkritischer Reformdrang, wie er für die Schriftsteller des Jungen Deutschlands bezeichnend ist. Ebenso mußte Freytag als Autor der „Valentine" und des „Grafen Waldemar" den jungdeutschen Autoren zugezählt werden. Daß er später andere Bahnen einschlug, das hat er mit Laube und Gutzkow gemein. Die romanhafte Voraussetzung, daß ein junger Adeliger aus seinem Kreise heraustritt, um sich handwerksmäßiger Thätigkeit zu widmen, ist ein oft behandeltes Motiv, das aber immer neue Varianten

zuläßt; wir finden dasselbe bei Gutzkow und Dingelstedt wie bei Sternberg und Sacher-Masoch. Die Originalität des Dichters wird nicht beeinträchtigt, wenn er ein solches Motiv wählt; es kommt ja alles auf die Behandlungsweise an.

Die Salonscenen gelingen dem Dichter besser als die naiven Volksbilder; da gemahnt uns Manches an gemachte Blumen und ein Hauch von Sentimentalität kränkelt auch die als gesund dargestellte Empfindung an. Es ist eben ein Jugendwerk aus einer Zeit überreizten Gefühls. Döreke, des Obersteigers Tochter, erscheint kaum als ein Mädchen aus dem Volke; wir sehen sie freilich meistens durch das verschönernde Glas der Liebe; wir lernen sie aus den Schilderungen des Liebenden selbst kennen, doch einzelne dieser Wendungen machen den Eindruck wie etwas zerknitterte bunte Bänder: „An einem Frühlingsmorgen brach die Knospe zuerst auf und wagte sehnend und verschämt dem jungen Lichte die keusche Brust zuzuwenden", ein Bild, das abgesehen von der letzten Katachrese doch etwas abgegriffen ist. Anderes klingt überschwenglich: „Eine glühende Röthe, das Abendroth einer göttlich schönen Stunde, brennt noch jetzt über meine Wangen." Von Döreke erhalten wir eben nur ein Salonbild. Dagegen ist das bergmännische Leben auch in Genrebildern glücklich gezeichnet und die hereinbrechende Katastrophe in den Schachten hat vor andern ähnlichen Schilderungen in neuern Romanen, z. B. in Werner's „Glückauf", das Vorrecht der Anciennetät.

Wenn der Ton volksthümlicher Darstellung dem Autor versagt ist und seine Volksbilder im schweren goldenen Salonrahmen vor uns hingehängt werden: so beherrscht er dagegen den Salonton, den Ton blasirter Salonphilosophie vollkommen und weiß die Geißel des Sarkasmus über die Zustände der höhern Gesellschaft mit satirischer Energie zu schwingen. Man lese z. B. die köstliche Schilderung einer „Windstille" im Salon, ehe der Held der Erzählung erscheint: „Eine ungeheuere Lange-

weile bereitete seine Erscheinung vor; die geselligen Sprungfedern rosteten oder erlahmten vor Alter oder Abspannung. Spiel, Musik, Tanz sind Mittel, die sich leicht abnutzen, um so leichter, als sie nicht von allen Factoren der Gesellschaft gleich gehandhabt und gleich empfangen werden. Tanzen namentlich gilt ja für ein antiquirtes, den tiefern Regionen abzulassendes Vergnügen: es ist so wenig geistreich, hüpfen, sich drehen und wenden. Wieviel besser, in eine Nische zurückgezogen, das Lorgnon am Auge, den Schein eines kalten über solchen Interessen schwebenden Beobachters annehmen! Nun bilden sich allmählich Gruppen und Parteien; der Hauptstrom der Conversation zerrinnt in viele gesondert verrieselnde Wässerlein. Hohe Beamte haben die Uniform natürlich daheim lassen müssen; allein es geht ihnen wie Herakles mit dem Gewande des Centauren; sie ziehen mit derselben ihren besten und oft ihren einzigen Menschen aus, da dieser mit der Uniform verwachsen ist. Wenn ihnen nicht ein Spieltisch oder eine verschwiegene bequeme Ecke mit gefüllten Flaschen entgegenkommt, so verschwinden sie, sobald es thunlich scheint, um in ihre Acten und Cabinets zurückzukehren. Aus dem Rauschen gedämpfter Stimmen, klappernder Tassen und atlassener Schuhe auf dem gebohnten Parket, über den Gesprächsschnitzeln, aus Politik, Tageschronik, Literatur, Kunst und Alltäglichkeit mühsam zusammengelesen, erhebt sich dann und wann eine Stimme. Der Hausherr führt einen Sänger vor vom Hoftheater, der begreiflicherweise nur um deswillen geladen wurde, daß er eine peinliche Pause ausfülle; der Sänger verbeugt sich, singt, tritt zurück. Wieder eine Lücke. Der Hausherr zapft einen Historienmaler an, der bei der Akademie placirt ist. Der erzählt von Italien und Skandinavien, recensirt die Münchener Schule, schlägt die Franzosen ans Kreuz, und man hört in einem graziös geschlossenen Kreise geduldig zu, bis die Dame, welche für den Winter gerade die geistreichste ist, den Künstler mit

ihren Naivetäten zum Schweigen gebracht hat. Und abermals eine Lücke. Der Hausherr geht verzweifelnd von einem Baume zum andern und schüttelt, hier einen alten Kammerherrn, dessen Anekdoten Ruf besitzen, dort einen politischen Redner, dort eine Dame, die in lauter Calembourgs erwiedert; es fallen allerlei Blätter und Früchte herunter, Stechäpfel, Holzäpfel, Galläpfel; nach einer Weile stehen die Wipfel unwillig still, wie in Gewitterschwüle und alles seufzt: Ein mißliebiger Regen! Eine Neuigkeit! Oder der Wagen zur Heimfahrt!"

Derartige humoristisch-satirische Streiflichter, die auf das Salonleben fallen, unterbrechen häufig die ernste, ja tragische Beleuchtung der Hauptereignisse. Die Liebe des Prinzen Victor zur genußsüchtigen Gattin unsers Haupthelden, die stille reine Liebe zu diesem, welche in der Brust der jungen Stiftsdame glüht, bilden die Angelpunkte der Handlung, soweit sie sich in dem Rahmen des Salonlebens bewegt. Die Katastrophe besteht in einem Duell zwischen dem Prinzen und Edmund sowie in dem Wahnsinn der Stiftsdame. Mit hineinverwebt wird die arme Bergmannstochter, welcher Edmund, losgelöst von allen Verhältnissen seines früheren Lebens, als Bergmann gleichsam unter der Erde seine Liebe weiht; doch sie fällt als Opfer, sobald sie erfahren, daß Edmund verheirathet ist.

In Bezug auf den Haupthelden fehlt es der Erzählung, die noch starke und nicht verlöschte Spuren der Jugendlichkeit des begabten Autors trägt, an einem Abschluß. Der Eindruck ist, da die Sensationsmotive gegen das Ende vorwiegen, im ganzen ein verstimmender.

Die Novellen: „Badenovellen", „Künstlernovellen" und „Bunte Reihe", legen uns die Frage nahe nach der Bedeutung Dingelstedt's als Novellisten; die große Mehrzahl dieser Novellen gehört ebenfalls einer frühern Epoche an; man stößt daher hier und dort auf Ueberschwänglichkeiten, besonders in lyrischer Stimmungsmalerei und im Ausdruck der Empfindungen

der Liebe. Dafür entschädigt das lebensvolle Colorit der Darstellung und der scharfe, einschneidende Geist, der mit seinem Secirmesser gesellschaftliche Schäden aufdeckt. Wenn man Dingelstedt mit Paul Heyse vergleicht, der sich als Novellist einen hohen Platz auf dem deutschen Parnaß erobert hat, so mag der letztere wohl das feinere künstlerische Gleichmaß der Darstellung für sich in Anspruch nehmen; aber er credenzt uns dafür bisweilen etwas matte Limonade und hat eine Vorliebe für gewagte und paradoxe Stoffe. Von dieser Vorliebe ist zwar Dingelstedt ebensowenig freizusprechen wie die ganze neuere Novellistik; man denke z. B. auch an Wilbrandt und Sacher-Masoch; in den ausgetretenen Gleisen sich zu bewegen, erniedrigt einen Mann von Kopf; und die Novelle ist eine bequeme und geduldige Form, in welcher sich auch das Ungewöhnliche und Auffallende behandeln läßt, das auf der Bühne stets einen schwierigen Stand hat. Doch das gewagte, geschlechtliche Problem, welches Heyse sehr oft streift, welches in den hermaphroditischen Studien von Wilbrandt und Sacher-Masoch mit mehr oder weniger Discretion behandelt wird, finden wir bei Dingelstedt nicht; er hat einige paradoxe Motive, aber sie sind mehr barock, in der Art und Weise des englischen Humors oder auf Sensation berechnet, aber nicht mit der feinen Aqua-Tofana psychologischer Grausamkeit vergiftet. Sein dichterischer Pulsschlag ist bei weitem wärmer und voller als derjenige Heyse's, sein Colorit frischer und heller, sein Humor nicht so graziös spielerisch, sondern munterer zugreifend, seine Ironie nicht so fein, nicht so vornehm aus den Wolken herabzeigend und greifend, sondern energisch einschneidend und sarkastisch.

Die „Badenovellen" spielen in Ischl, Karlsbad, Kreuth, Ems, Baden-Baden und Helgoland. Die erste Novelle: „Reine Liebe", hat eine glückliche Pointe. Fräulein Seligstein aus Berlin will um ihrer selbst willen geliebt werden, nicht wegen ihrer Millionen; sie vergräbt sich daher mit ihrem Vater in

eine Idylle der Armuth; doch der ihr prädestinirte Bräutigam erobert ihr Herz, ohne daß sie ihn kennt, unter angenommenem Namen. Das doppelte Versteckspiel läßt das Ganze als einen heitern Scherz erscheinen, dem die Schilderung der landschaftlichen Scenerie von Ischl und manches geistreiche Gespräch etwas mehr Gewicht geben. Lag hier ein Lustspielmotiv vor, so liegt der zweiten in Karlsbad spielenden Novelle: „Der Schein trügt" ein Rührmotiv zu Grunde. Ein kranker Graf kommt nach Karlsbad, um zu sterben; seine Frau findet in dem Freunde desselben, von Riesenberg, einen treuen Genossen, dem sie mit stiller Neigung entgegenkommt. Doch dieser ist verheirathet, aber von seiner Frau unwürdig betrogen worden, da sie, eines armen Pfarrers Tochter, mit seinem Jäger ein Verhältniß hatte. Doch die ganze Komödie war künstlich arrangirt von einem erbschleichenden Vetter, einer Art Prinz Don Juan in Shakspeare's „Much ado about nothing". Die Unschuld der unglücklichen Hero kommt zu Tage, und die Gräfin ist edelmüthig genug, dem Recht derselben ihr eigenes und gehofftes Glück zu opfern.

Die dritte Novelle: „Molkencuren", hätte ebenso gut unter den Künstlernovellen einen Platz finden können: ihre Antecedentien spielen in dem Theaterleben. Es ist eine doppelte parallele Vorgeschichte des Helden und der Heldin, die sich in dem wildromantischen Molkenbad Kreuth in Oberbaiern finden. Der Held vertheidigt die ihm unbekannte Dame gegen Zudringlichkeiten in einem Duell, und daran knüpft sich die nähere Bekanntschaft, die zu einem Bunde fürs Leben führt.

„Eselsfritze" ist eine der bekanntern frühern Novellen Dingelstedt's: ihr Inhalt die Liebe eines Eselstreibers in Ems zu einer vornehmen Dame. Der Liebende nimmt ein tragisches Ende. Uns erscheinen die weiblichen und männlichen Käthchen von Heilbronn immer etwas problematisch: wir glauben nicht an eine Leidenschaft, die den ganzen Menschen erfaßt, wenn

der Unterschied der Denk- und Empfindungsweise ein so durchgreifend verschiedener ist. Der „Eselsfritze" mag immerhin ein rührendes Bild für viele sein. Jedenfalls ist die Erzählung lebendig und frisch.

„Kreuz-Mariage" ist eine Variante der Wahlverwandtschaften, die in Baden-Baden spielt; „das Mädchen von Helgoland" schildert die Liebe und Ehe eines reichen amerikanischen Kaufmannssohnes mit einem „Mädchen von Helgoland" und die traurigen Folgen derselben.

In allen diesen Novellen ist der Localton vortrefflich, die Physiognomie der einzelnen Badeorte und das Leben in denselben wird mit photographischer Treue geschildert. Charakteristisch sind besonders die Volksbilder aus Helgoland: das Seepiratenthum dieser ein verwerfliches Strandrecht ausübenden Insulaner tritt mit einer Lebenswahrheit vor uns hin, die jedes gesunde Gefühl verletzen muß. Die kannibalischen Fidschiinsulaner, die ihre Feinde ohne weiteres auffressen, sind fast noch solchen Helgoländern vorzuziehen, die mit den Insassen eines dem Scheitern nahen Schiffes um den Preis für ihre Lootsendienste feilschen, und als sie bemerken, daß der Wind sich gedreht hat und das Schiff an ihren Strand werfen wird, diese Dienste auch für den höchsten Preis nicht mehr feilbieten; denn so wissen sie, daß sie bei dem sichern Schiffbruche und Untergange des Schiffes und seiner Mannschaft mehr gewinnen. Heine nennt die Helgoländer die „kecken Nomaden" der Nordsee; man könnte sie ebenso gut die herzlosen Vandalen der Nordsee nennen.

Die Helden der Künstlernovellen sind Maler, Dichter, Sänger und Sängerinnen, also das deutsche Bohème, das schon von den Romantikern mit Sang und Klang gefeiert wurde; doch es sind keine theoretisirenden Kunstnovellen, zu denen man „Wilhelm Meister's Lehrjahre" und „Sternbaldt's Wanderungen" und viele novellistische Schnitzel rechnen könnte, die in

späterer Zeit in der Werkstatt des Meisters Lodovico abfielen: es sind moderne Lebensbilder, in denen nur das Schicksal der Künstler und ihre eigenste Empfindung im Vordergrunde steht. Wir finden da zwei parallele Erzählungen: „Ein armer Dichter" und „Ein reicher Dichter". Der arme Dichter aber ist reich; er hat den Reichthum seiner Frau aus den Händen des Schwiegervaters angenommen, nachdem er zehn Jahre lang bewiesen, daß er durch eigenes Schaffen seinen Hausstand zu erhalten vermag; doch er war trotz dessen in Wahrheit nur bedauernswerth, in seiner Ehe nicht glücklich und endete durch Selbstmord. Warum? Hierüber erfahren wir nur Andeutungen, welche das Schicksal des Dichters und unser eigenes Nachsinnen ergänzen muß: „Ein Dichterherz — das Bild ist alt — gleicht einer zartbesaiteten Harfe. Der leiseste Windstoß schüttelt die Saiten; oft klingen sie sogar, ohne daß eine merkliche äußere Gewalt sie angerührt hätte, wenigstens keine solche, die für jedermann wahrnehmbar. Wenn ein Mädchen meint, es könne auf der Harfe spielen, wie auf der Drehorgel, wenn ein Weib sie stündlich schlägt und trommelt, wie ihr Fortepiano, wenn Eifersucht und verlangsamte Eitelkeit auf sie einstürmen, wenn das Mißtrauen und die unedle Gleichgiltigkeit an ihrem Metall zupft — ach ja! Dann verstimmt sich die Harfe leicht für immerdar. Ihr wäre dann besser, sie würde zerbrochen. Aber Eveline hatte ja Harfe gelernt. Eben deswegen verstand sie diese am wenigsten."

Von dem Grabe des „armen Poeten" werden wir zu dem „reichen Poeten" geführt, der nach Kotzebue's und der Welt Meinung zu den „armen" gehört; doch er ist ein munterer Bursche, der in seinem Dachstübchen so viel Lärm macht, daß ein reicher Engländer sich mit einer bedeutenden Summe Schlaf und Ruhe von ihm erkauft. Mit diesem Geld ausgerüstet, wirbt er um die Hand eines armen ihm gegenüberwohnenden Mädchens, das er lange im Stillen liebt und das für seine

poetischen Schöpfungen schwärmt. Doch der Zwang wird ihm unerträglich, und an einem unbewachten Abend beginnt er seinen gewohnten Lärm wieder und macht den Contract mit dem Engländer rückgängig. Die Brautschaft der beiden jungen Leute, welche arm wie die Kirchenmäuse sind, wird dadurch bedroht. Da tritt als Deus ex machina ein Fürst ein, welcher für Hof und Land einen Dichter sucht aus mäcenatischer Neigung; der arme Poet wird Hofpoet mit bestem Gehalt, und den Liebenden ist geholfen. Die Erzählung erinnert etwas an die bekannte Fabel von Johann dem muntern Seifensieder; ihr Aufputz ist barock genug; doch der frische moderne Ton des Ganzen läßt keinen unerquicklichen Eindruck aufkommen.

Eine tragisch gehaltene Novelle ist „Lorbeer und Myrte"; wir brauchen nicht gerade an den Harfner und Mignon zu denken, wenn wir den alten italienischen Opernsänger außer Dienst mit seiner Tochter durch die Lande ziehen sehen; doch ein Hauch aus dem Lande, wo die Cypressen blühen, durchweht die Novelle, und auch an einer tragischen Vorgeschichte fehlt es nicht. Der Alte hat einen deutschen Grafen, den Verführer seiner Frau erstochen. In einem Anfalle von Wahnsinn erblickt er den Sohn desselben, will ihn ebenfalls tödten, trifft aber dafür den Maler tödtlich, der seine Tochter liebt. Bald stirbt er selbst im Irrenhause. Die Tochter aber wird glücklich durch die Hand eines Dichters, der, mit dem Maler befreundet, dessen begünstigter Nebenbuhler war.

Echtes Theaterblut pulsirt in der Erzählung „Vier Jahreszeiten". Die Heldin ist eine Primadonna, die von den Provinzbühnen Englands an die Italian Opera in London kommt, dort Furore macht, dann einen reichen Lord heirathet, der Bühne den Rücken kehrt, durch die Erfolge einer Nebenbuhlerin aufs höchste erregt, ihren Gatten verläßt, um zur Bühne zurückzukehren, unterwegs schwer und lange erkrankt, in London selbst auftritt und Fiasco macht, dann in Ohnmacht fällt, sodaß uns der Theaterarzt

entläßt mit dem tragischen Dilemma: „Leichenkammer oder Irrenhaus". Einer Variante dieses Motivs mit versöhnlichem Abschluß begegnen wir in Wilbrandt's Schauspiel „Auf den Brettern". „Deutsche Nächte in Paris" bringen uns Erzählungen der Abenteuer, welche drei Deutsche in der französischen Hauptstadt erlebt haben. Sie treffen sich auf dem Montmartre, der eine, ein Poet, bleibt am Schlusse seine Erzählung schuldig. Die Abenteuer des andern, des sogenannten Kravallers, spielen sich in einem Buchhändlerladen und einem Café des Palais-Royal ab, wo er in Leidenschaft für die Dame de Comptoir entbrennt. Was den zweiten, den Diplomaten, betrifft, so hat er eine Liaison mit einer französischen Gräfin, der Frau seines Chefs. Sie kommt zu Tage, er will sich mit dem Grafen duelliren; doch er wird insgeheim von der Polizei verhaftet und jahrelang im Gefängniß verborgen gehalten. Graf und Gräfin sind in der weiten Welt entschwunden, als er wieder ans Tageslicht kommt. Echt niederländisches Colorit, einen gewissen saftigen Humor hat die erste Künstlergeschichte „Der Schmied von Antwerpen".

In der Novellensammlung „Bunte Reihe" finden sich einige historische Novellen, darunter eine aus dem alten Hessenlande: „Das böse Auge", die unsers Erachtens etwas nach dem Leihbibliothekenmoder duftet. Besser ist „Meister Gutenberg's Tod", obgleich auch sie ohne sonderliche Spannung aber doch stimmungs- und schwungvoll austönt. Von den andern Novellen erwähnen wir: „Die Schule der Welt", eine Studie aus dem Pariser Leben, in welcher das Charakterbild einer fashionabeln Dame, der Gräfin Herisy, mit Meisterschaft, man möchte fast sagen, mit Hogarth'schem Pinsel gemalt ist. Die Scene in ihrem Boudoir mit dem daranstoßenden Badezimmer, die Toilettenstudien und Koketterien, bei denen das seidenhaarige Wachtelhündchen mitwirkt, der berauschende Heliotropengeruch in den Gemächern der Gräfin: das alles erinnert

an die trefflichsten derartigen Schilderungen in den englischen High-life-Romanen. Die arme Denise, die als Opfer dieser Koketterien fällt, macht einen rührenden Eindruck; die beiden Deutschen aber, die ältesten Schulfreunde, die sich in Folge der Hetzereien der Gräfin miteinander duelliren, besonders der Hercules Walther, wissen unsere Theilnahme nur in geringem Grade zu fesseln. Die alternde Dejanira mit ihren Pariser Künsten kann doch nur bei einem sehr charakterschwachen Hercules ihre Künste mit Erfolg anwenden. Der schwunghafte Fluch, mit welchem Walther von Paris Abschied nimmt, wird deshalb auf die Leser der Erzählung nicht ganz den Eindruck machen, den der Dichter beabsichtigt hat: „Und dir da drunten, dir, du große Stadt voll kleiner Leidenschaften, dem Scheine nach so ruhig und doch so zerrissen, du, auch ein Kirchhof, wie diese Stätte um mich her, dir, die du dich Welt nennst in dieser Stadt, ekler Kreis von menschlichen Thorheiten und Lastern, von Leidenschaften, Launen und Lügen, dir, du Afterwelt, dir, du Todtenstadt voll übertünchter Gräber und verwester Herzen, dir mein Fluch! Sei verdammt aus meinem Gemüth herauf, das du vergiftet hast; auf dich dieses Grabes Verantwortung und die Schuld eines zum zweiten mal vernichteten Lebens.“ Der Leser wird dieses Grabes Verantwortung mehr noch als der Lasterstadt Paris dem schwankenden Sinn und Charakter des deutschen Helden zuschieben.

Diese Erzählung beweist wiederum, daß die eigentliche Domäne unsers Novellisten die fashionable Welt ist. Auf diesem Gebiete ist ihm dann auch in späterer Zeit sein glücklichster Wurf gelungen: „Die Amazone“, ein Roman in zwölf Kapiteln. Daß der Autor nicht blos ein Dichter von Beruf, daß er ein brillanter Kopf ist, beweist vor allem dies Werk. Solches Lob mag geringer erscheinen, jedenfalls ist es in Deutschland ein seltenes. Wir haben tüchtige Talente und gute Köpfe, aber es bedarf langer Reibung, ehe sie Funken sprühen. Ein

Talent, das wie eine Kaloſpinthechromokrene fortwährend im glänzenden Licht- und Farbenſpiel ſteht, umſtäubt von einem ſprühenden Funkenregen, gehört in Deutſchland zu den Seltenheiten. Und die ſchimmernden Lichter von Eſprit und Verve, ein ſprühender Funkenregen, ziehen ſich durch „Die Amazone", eine moderne High-life-Novelle mit künſtleriſchen Elementen. Doch würde das geiſtige Feuerwerk, nachdem es ausgebrannt iſt, nur einen öden Eindruck hinterlaſſen, wenn nicht auch die verdeckte Gluth echter Empfindung und Leidenſchaft daſſelbe durchglühte. Der Inhalt der Novelle iſt ein Kreuz-Mariageſpiel, eine Widerlegung der Theorie der Wahlverwandtſchaften, ſoweit ſie auf der Anziehung des Entgegengeſetzten beruht. Nachdem es eine Zeit lang den Anſchein hatte, als müßte die Künſtlerin durch den Salon des Diplomaten, die Bankierstochter durch das Atelier des Malers unwiderſtehlich angezogen werden, finden ſich zuletzt die weltmänniſchen und künſtleriſchen Elemente zuſammen. Ueber die Harmonie, die durch Ergänzung hervorgerufen wird, triumphirt die Harmonie urſprünglicher Seelenverwandtſchaft. Die aufopfernde Liebe der Primadonna, deren Vorgeſchichte mit novelliſtiſchem Schwung erzählt iſt, bringt den ſeelenhaften Reiz in das Seelengemälde, und der Schluß, hauptſächlich durch die kleine Diplomatin von Bankierstochter ſo glücklich inſcenirt, führt dann über unmögliche Opfer hinweg die gleichgeſtimmten Seelen zuſammen.

Dies pſychologiſche Gemälde hängt nun in einem glänzenden Rahmen. Wir durchwandern alle Kreiſe der feinen Geſellſchaft, die mit Brillantfeuer, mit einem geiſtigen elektriſchen Licht beleuchtet werden. Nirgends ſchleppt ſich die Schilderung ſchläfrig von einer Localität zur andern. Das Stillleben des Ateliers iſt trefflich gezeichnet; hier bietet ſich uns ohne Aufdringlichkeit das Bild der Künſtlerin ſelbſt dar; eine Schönheit à la Tizian, mit Haaren von der Farbe des lauteren, geſchmolzenen flüſſigen Goldes, blendendweißer Geſichtsfarbe,

Hals und Schultern, Armen und Händen, wie sie jeder Maler seinem Modell wünschen mag. Weniger weihevoll, aber desto drastischer aus dem Leben gegriffen als die Atelierbilder sind die Scenen im Boudoir oder vielmehr im Vorzimmer der Amazone. Da finden wir den ganzen Hofstaat bei dem Lever der Theaterprinzessin, den Theaterdirector aus der Provinz und den Theateragenten, deren Wechselgespräch von drastischer Wirkung ist, die beiden feindlichen Recensenten, Meyer Hirsch und Hirsch Meyer, die durch einen schnurrigen Einfall der Sängerin zur Eintracht zurückgeführt werden, den Componisten Bullermann, der uns Tendenz und Charakter der neuesten Zukunftsoper „Die Sündfluth" in höchst ergötzlicher Weise erläutert. Der Diplomat und sein greisenhafter Attaché, der Bankier in seinem Hotel, welches von der Menge, die ihr Geld gegen Actien los werden will, fast gestürmt wird: das sind ebenso lebendig gezeichnete wie pikante Charakterbilder. Es ist ein feiner Aether der Laune, in den das alles getaucht ist; Satire und Ironie erscheinen nirgends aufdringlich, sondern sie schlingen einen Elfenreigen durch diesen Sommernachtstraum der modernen Gesellschaft, in welchem Zettel und die Seinen durch Größen der Diplomatie und der Haute-finance vertreten sind, der Genius des Dichters selbst aber als ein neckischer Puck umherhüpft.

In der jungdeutschen Epoche, nachdem Heine seine „Reisebilder", Laube seine „Reisenovellen", Mundt seine „Spaziergänge und Weltfahrten" geschrieben hatte, suchte sich jeder junge Autor auf diesem Gebiete, das einen willkommenen Rahmen für geistreiche Plaudereien gab, die Sporen zu verdienen. Auch Dingelstedt schrieb ein „Wanderbuch" und Reiseskizzen: „Jusqu'à la mer!" Besonders die Badebilder aus Ostende und die holländischen Schilderungen zeugen für die gesunde Beobachtungsgabe des Autors.

Eine bedeutsame Wendung im Leben des Dichters war

eingetreten, als er im Jahre 1850 zum Intendanten der Münchener Hofbühne berufen worden war. Seitdem hat er bis zu seinem Tode leitende Stellungen an hervorragenden Theatern eingenommen und eine Wirksamkeit bethätigt, welche in der deutschen Theatergeschichte eine bleibende Stelle einnehmen wird. Zur Berufung nach München hatte sein Drama „Das Haus der Barneveldt", welches leider sein einziges selbstständiges Drama geblieben ist, mit den Anlaß gegeben. Seine Münchener Intendanz zeichnete sich durch das Ensemblegastspiel der hervorragendsten deutschen Künstler aus, das er im Jahre 1854 veranstaltete und bei welchem er zwölf Mustervorstellungen classischer Dramen von Goethe, Schiller und Lessing vorführte. Dem Ensemble der Mittelmäßigkeit, das immerhin für mittlere Bühnen ein erstrebenswerthes Ziel ist, wenngleich es keinem Kunstideal entspricht, stellte er das Ensemble der höchsten Kunstkräfte gegenüber, welches durch kein hervorragendes Talent gestört und herabgedrückt werden kann. Namhafte Talente wie Marie Seebach datiren von jener Epoche her ihren allgemein anerkannten Ruf; andere wie Dawison haben hier ihr Renommee bewährt und gefestigt. Die Altmeister der Kunst wie Emil Devrient, die Zierden des Ensembles, begnügten sich oft mit bescheidenen Aufgaben. Alle diese Künstler waren Vertreter des sogenannten Virtuosenthums, aber in diesem höhern Ensemble wurde dasselbe geläutert und aufgehoben.

Von seiner Münchener Stellung trat Dingelstedt im Jahre 1857 zurück und übernahm die Intendanz in Weimar, wo er 1864 zur Säcularfeier Shakspeare's den Cyklus der Shakspeare-Historien in seiner Gesammtheit zum ersten Mal in neuer Einrichtung und Bearbeitung in Scene gehen ließ. In jener Zeit, wo auch die Deutsche Shakspeare-Gesellschaft begründet wurde, waren nicht nur die ersten Autoritäten deutscher Shakspeare-Gelehrsamkeit, sondern auch viele namhafte Dichter und Schriftsteller in Weimar versammelt; Adolf Stahr hat jenen Tagen

mit gewohntem Enthusiasmus einige weihevolle Blätter gewidmet. In Weimar war es auch, wo Dingelstedt im Zusammenwirken mit dem Kapellmeister Franz Liszt den Wagner'schen Opern „Tanhäuser" und „Lohengrin" zuerst eine Stätte bereitete, welche von hier aus den Weg über die deutschen Bühnen machten.

Am 1. Oktober 1867 übernahm Dingelstedt die Direction des Wiener Hofoperntheaters; in demselben Jahre wurde er vom Könige von Baiern in Anerkennung seiner Verdienste um das deutsche Bühnenwesen in den erblichen Adelstand erhoben. Unter seiner Direction wurde das neue Opernhaus vollendet und 1869 eröffnet. Im Jahre 1870 wurde er unter Ernennung zum k. k. Hofrath zur Direction des Hofburgtheaters berufen. Die Aufführung der Shakspeare-Historien mit den reichen Mitteln und in der vorzüglichen Besetzung des Wiener Burgtheaters bildete auch hier die wiederholte Glanzleistung seiner Direction. Im übrigen begünstigte er die jüngere deutsche Dramatik und schränkte trotz der Vorliebe der Wiener für das neufranzösische Drama doch die unter Laube überwuchernde Pflege desselben auf ein bescheidenes Maß ein.

Dingelstedt ist überhaupt als Bühnenleiter in vieler Hinsicht ein Gegensatz zu Laube. Wenn dem letztern jede lyrische Ader, das Organ für poetische Inspiration und damit das Unterscheidungsvermögen für bedeutende oder unbedeutende Dichter gänzlich fehlt, so pflegt Dingelstedt, der sich ja vorzugsweise als Lyriker einen Namen gemacht hat, den lyrischen, d. h. den dichterischen Zug der Bühnendarstellung. Er hat nirgends den Schwung der Darsteller an geeigneter Stelle zu dämpfen und herabzudrücken gesucht, wie dies Laube besonders in Schiller'schen Tragödien zu thun liebte; er hat bei der Wahl neuer Repertoirestücke nicht den ausschließlich realistischen Maßstab angelegt, für welchen nur der theatralische Effect von Wichtigkeit ist, sondern er hat auch auf die poetische Ader, die schöne Mitgift aller

Unsterblichen auch in der dramatischen Dichtung, Rücksicht genommen. Die überlegene Ironie und der glänzende Humor, über welche Dingelstedt selbst gebietet, machten ihn überdies zu einem selten befähigten Beurtheiler der Dichtungen auf dem Gebiete Thalia's.

Vor allem aber pflegte Dingelstedt die Lyrik und Poesie der Bühne, das stimmungsvolle Element, das von den scenischen Einrichtungen und Massenbildern ausströmt und welches gering zu achten eine absolute Verkennung unsers heutigen Theaterwesens sein würde. Unsere Bühne ist durch die Oper und ihre glänzenden scenischen Entfaltungen und Schaustellungen für die Einfachheit der Shakspeare'schen Bühne gänzlich verdorben; es kommt darauf an, die außerordentlichen Hülfsmittel unseres Theaters in verständnißvoller Weise und mit poetischem Sinn den Zwecken der Dichtung dienstbar zu machen. Dingelstedt, der Shakspeare wie kaum ein zweiter auf unsern Bühnen eingebürgert hat, ist weit davon entfernt, das Tieck'sche Dogma zu unterschreiben, welches primitive Bühneneinrichtungen verlangt, um den alten Meister würdig darzustellen. Sein glänzendes Talent bewährte sich gerade in der Kunst der Aneignung, welche dem Unterschied zwischen damals und jetzt volle Rechnung trägt und über diese Kluft kunstvoll schwebende Brücken baut. Doch auch abgesehen von den Shakspeare-Dramen hat sich Dingelstedt stets durch poesievolle und schwunghafte Inscenirungen hervorgethan. Diese Eigenthümlichkeit befähigte ihn auch zur Führung der Operndirection, bei welcher er auf decorativ stimmungsvolle und glänzende Darstellungen den Hauptaccent seiner Thätigkeit legen und das Musikalisch-Technische tüchtigen Kapellmeistern überlassen konnte.

Dingelstedt's Thätigkeit als Bühnenleiter hat sich ein literarisches Denkmal gestiftet in den Prologen, Festspielen und Bühneneinrichtungen, welche der Dichter in der langen Epoche seiner Theaterleitungen verfaßt hat.

Dingelstedt's Trauerspiel: „Das Haus der Barneveldt", war eine schöne Talentprobe, die bedauern läßt, daß der Dichter später sich nicht wieder originell schöpferisch für die Bühne bewährt hat. Das Drama spielt im Haag in der Zeit von 1619—23 und behandelt die Conflicte, in welche der Statthalter der niederländischen Union Moritz von Nassau, Prinz von Oranien, mit dem Rathspensionär Oldenbarneveldt und mit dessen Söhnen geräth. Diese bürgerlichen Beamten waren dem nach der militärischen Dictatur strebenden Feldherrn unbequem, und er suchte sie zu beseitigen. Sein Verfahren gegen Oldenbarneveldt war ein Act tyrannischer Willkür.

Der erste Act des Dingelstedt'schen Dramas beginnt mit einem tiefergreifenden Situationsbilde. Es ist der Tag, an welchem der zum Tode verurtheilte Rathspensionär sterben soll. Der Dichter führt uns in seine Familie, zu seiner entschlossenen, heldenhaften Frau, zu seinem Sohne, seinen Schwiegertöchtern, Enkelkindern: es ist ein schwarzverhangenes düsteres Familiengemälde; eine dumpfe Stimmung herrscht, wie kurz vor dem einschlagenden Blitze des Unwetters. Spannung wird in die Handlung gebracht durch das Eintreffen des Prinzen Moritz; er verlangt, daß Barneveldt widerrufe und ihm entgegenkomme, dann will er noch Gnade üben; doch die Frau des Rathspensionärs weist ihn stolz zurück. Dem Charakter des Prinzen hat der Dichter Züge von Energie und hochstrebender Gesinnung gegeben, welche einigermaßen mit seinem tyrannischen Gebaren aussöhnen können:

Soll ich des Meisters Zögling ewig bleiben,
Die Hand nur sein, die ihrem Haupt gehorcht,
Und willenlos — zum Kriege und zum Frieden,
Zu diesem Bündniß heut, zu jenem morgen —
Sich führen läßt, wie's just dem Haupte paßt?
Der Knabe Moritz wurde lang' zum Mann,

Das Haus Oranien hat in Niederlanden
So festen Fuß gefaßt wie Barneveldt.
Und dieses Hauses strebenden Gedanken —
Wie ihn des Schweigers tiefer Geist gelegt,
Wie ihn mein Degen glücklich fortgeführt,
Wie er im Volke selbst lebendig ist
Und eins mit seinen höchsten Interessen —
Bei Gott, den soll kein falscher Freiheitstrieb
Und Advocatenwiderspenstigkeit
In seinem Wachsthum stören und erdrücken.
Statthalter nannte mich in freier Wahl
Das Volk; ich will es sein und nicht blos heißen:
Halten will ich, festhalten in der Hand,
Was Gott hineingelegt und dieses Land:
Sie haben mir die schwere Pflicht gegeben,
Das gute Recht, mein Haus, mein Schwert, mein Leben.

Moritz scheidet, ohne ein Zugeständniß der stolzen Frau erhalten zu haben. Inzwischen bereitet sich das „unnennbar Gräßliche" vor. Der sanftere Sohn Rainer hat vergebens die Mutter des Prinzen um Gnade angefleht, der wildere Wilhelm die Freunde aus dem Schlaf geweckt, sich zu den Richtern gedrängt, um durch Drohung Rettung zu erflehen. Die Sterbeglocke tönt, Wilhelm stürzt herein mit den Worten: „Sein Blut, Jehovah, über seine Mörder!" und schwört Rache an Oranien. Rainer schwört, des Vaters werth zu sein, und will dem Bruder nicht auf seine wilden Bahnen folgen.

Ein erster Act, welcher die Stimmung des letzten Actes eines Trauerspiels athmet, hat jedenfalls Anspruch auf Originalität, ja dieser Act ist in vieler Hinsicht ein Cabinetsstück, spannend durch seine Hemmungen, bis zum Schluß von mächtiger Steigerung. Doch ein solcher erster Act ist eine Gefahr für das übrige Stück: wird der tragische Schluß des Ganzen den Eindruck des ersten Aufzuges überbieten können? Wird sich

diese Stimmung nicht wiederholen, und wie das bei allen Wiederholungen der Fall ist, in abgeschwächter Weise?

Jedenfalls entspricht der erste Actschluß den Anforderungen dramatischer Technik an diesen Einschnitt des Dramas: er bildet den Keimpunkt für die spätern Verwickelungen, die sich hier schon deutlich gegliedert loslösen. Die Charaktere der beiden Söhne Oldenbarneveldt's geben dem weitern Gange der Handlung die Richtung.

Der zweite Act führt uns in das Gastzimmer einer Vorstadtschenke zu frischen Genrebildern, in denen sich die Parteikämpfe jener Zeit spiegeln. Die Soldaten als Anhänger des Oraniers, die Matrosen als seine Gegner gerathen in Händel, welche besonders von einem Prädicanten Slatius, einem der Agitatoren jener Zeit, geschürt werden. Diese Scenen haben volksthümliche Frische. Es folgt eine Verschwörungsscene, deren Helden die beiden Barneveldt sind: der Gegensatz zwischen ihnen, im ersten Act nur angedeutet, tritt hier voll erschlossen zu Tage. Der sanftere Rainer ruft aus:

O Schatten meines Vaters, der vom Himmel
In dieser Stunde auf uns niederschaut,
Sei Richter zwischen ihm und mir: wer mehr
Dein Sohn im Geist und in der Wahrheit ist,
Er — oder ich! — Den fleckenlosen Namen,
Den du dem Haus als Erbtheil hinterlassen,
Hab' ich bewahrt mit fleckenloser Hand,
Und deine Schöpfung, unser Niederland,
An blinde Leidenschaft nicht preisgegeben.
Rein wie dein Tod, o Vater, ist mein Leben.
Er aber zieht unsel'gen Bruderzwist,
Den bösen Funken, welcher aus der Asche,
Des Reinsten aller Sterblichen entglommen,
Vor Zeugen — und vor diese da! Wohlan,
So sei es denn! Von ihm und seiner Sache
Sag' ich mich los, hier steh' ich, Vater, hier!

Ich kann nicht anders — und du stehst bei mir,
Denn hier ist Recht — und drüben nur die Rache.

Wilhelm aber schließt mit den Worten:

Dem Bruder? Nein!
Du selbst hast uns auf immerdar geschieden!
Geh' deinen Weg, mach' mit Oranien Frieden,
Bleib' treu der Bürgerpflicht, der guten Sache,
Ich — geh' nicht mit, ich kenne mir hinieden
Nur Ein Ziel noch — und das heißt Rache, Rache!

Der dritte Act führt durch einige Scenen, in denen der Prädicant Slatius und ein von ihm gedungener Mörder sehr exotischer Art, sowie die Gattin Wilhelm's, Walburg, eine hervorragende Rolle spielen, zur entscheidenden Schlußscene, in welcher Rainer, um seinen tiefverstrickten Bruder zu retten, einen Wechsel Wilhelm's unterschreibt und sich so bei den verrätherischen Unternehmungen desselben wider Willen mit betheiligt. Der vierte Act führt uns in den ersten Scenen zu Moritz, welchem der Javaner und ein anderer Mordgeselle ihren bösen Anschlag sowie die ganze Verschwörung verrathen: der zweite Theil des Actes stellt die Kampfscenen dar, in denen Moritz die Rebellen bekämpft. Er hat für Rainer einen Freibrief ausgestellt. Walburg, Wilhelm's Gemahlin, benutzt dies, indem sie Wilhelm für Rainer ausgibt und ihm so die Flucht möglich macht. Jetzt kommt aber Rainer selbst hinzu und wird verhaftet. Der Schlußact bringt uns wieder eine Scene zwischen Moritz und Frau Oldenbarneveldt, welche für das Leben ihres Sohnes fleht, obschon sie für das Leben des Gatten nicht zu flehen wagte. Walburg gelingt es nur, für Rainer einen ehrlichen Soldatentod zu erbitten. Dieser wird erschossen. Wilhelm, der zurückgekehrt, will von Oranien sich die Gnade erbitten, durch das Schwert des Henkers zu sterben; doch die Mutter selbst fleht ihn an, den Seinen zu leben, und er zieht mit ihnen in die Fremde.

Die Handlung hat rührende und spannende Momente. Das bedeutendste Charakterbild ist dasjenige von Moritz selbst: seine Monologe athmen Shakspeare'schen Geist. Dagegen erreicht keiner der spätern Acte die geschlossene Einheit und Steigerung des ersten; das Episodische, Genrebildliche tritt zu überwiegend hervor, so geistvoll es ausgeführt ist; wohl aber sind hochdramatische Motive wie die Liebe Walburg's zu ihrem Schwager Rainer allzu episodisch und skizzenhaft behandelt. Der Parallelismus des letzten Actes mit dem ersten gibt beiden einen zu gleichmäßigen Zug, wenn auch die Varianten in den Motiven nicht zu verkennen sind. Die Diction des Dramas aber hält die Mitte zwischen Shakspeare und Schiller, und das ist für unsere historische Dramatik unzweifelhaft das Richtige. Jedes echte Talent wird, ohne seine eigenthümliche Klangfarbe aufzugeben, doch den rechten Ton für die dramatische Sprache nur in jener Mittellage zwischen den beiden größten Dramatikern finden können.

Zahlreich sind die Prologe, Festspiele, Gelegenheitsdichtungen Dingelstedt's aus seiner Stuttgarter und Münchener, Weimaraner und Wiener Epoche. Die Mehrzahl derselben ist frei von dem trockenen Ton des Theaterceremoniells und auch von jenem strohernen Allegorisiren, dem selbst der Altmeister von Weimar in seinen Gelegenheitsgedichten verfallen ist. Hier und dort findet sich zwar die conventionelle Phrase, und es fehlen nicht die üblichen Verbeugungen der Muse vor dem Publikum. Das einactige Festspiel „Der Erntekranz" mischt mit einer ländlichen Handlung die deutsche Volks- und Kaisersage: Frau Holle erscheint aus dem Hörselberg, Friedrich I. aus dem Kyffhäuser, beide um zusammen mit dem Volke die Enthüllung der beiden Dichterbilder und das Andenken an Karl August zu feiern. Den schwunghaften Epilog in Platen'schen trochäischen Tetrametern, welche sich von den vorhergehenden leichtern volksthümlichen Versen pomphaft abheben, hält der

Rothbart; was er darin von Deutschlands mangelndem Beruf für politische Thatkraft sagt, ist glücklicherweise veraltet; doch bleibt alles andere zu Recht bestehen:

Heil dir, Pantheon der Deutschen! Heil dir, Weimar, Ilm-Athen!
Ewig möge deiner Fürsten, deiner Dichter Ruhm bestehn.
Mag der deutsche Geist als Phönix mit gewalt'gem Flügelschwung
Steigen aus der Asche deiner heiligen Erinnerung,
Jener Geist, vor dem in Demuth sich Europa beugt und neigt,
Wo er einig und entfesselt sich in voller Größe zeigt.
Und wenn nach des alten Schicksals unerbittlichem Beschluß
Deine Stimm' im Rath der Völker, deutsches Volk, auch schweigen muß,
Wenn die Macht, die du besessen, als mein Scepter dich geführt,
Dir versagt bleibt, zwar ein Erbe, das mit Recht nur dir gebührt,
So erob're, so bewahre dir an Kunst und Wissenschaft
Deines Geistes inn're Einheit, deine freie Herrscherkraft!

Die Bearbeitungen von Molière's „L'avare" und Beaumarchais' „Figaro's Hochzeit", welche letztere von Lindau in den „Literarischen Rücksichtslosigkeiten" scharf angegriffen wurde, bewiesen zwar die Aneignungsfähigkeit und Bühnengewandtheit Dingelstedt's, doch in geringerm Maße, gegenüber den geringern Schwierigkeiten, als die Einrichtungen Shakspeare'scher Dramen, und von diesen sind es wieder die Historien, welche das Talent des Bearbeiters am glänzendsten bewährten. Als deutscher Dryden und Davenant, mit weit größerm Respect vor der Eigenthümlichkeit des Shakspeare'schen Genius als diese Bearbeiter, doch mit gleichem Hinblick auf eine reichere Bühne und Benutzung ihrer scenischen Mittel, hat Dingelstedt den „Sturm" und „Das Wintermärchen" unserm Theater angeeignet; mit besonderm Erfolg das letztere, welches zuerst am Victoriatheater in Berlin mit glänzender Ausstattung in Scene ging. Obschon auch die geschickteste Bearbeitung nicht den Riß beseitigen konnte, der durch die beiden disparaten Theile des

Stückes geht, indem das volksthümlich Genrehafte und idyllisch Heitere der zweiten Hälfte mit dem Kothurnstil der ersten in allzu schreiendem Widerspruch steht: hat Dingelstedt doch durch geschmackvolle Einschränkung der Volksburlesken des zweiten Theiles die Hauptscenen des Stückes mehr hervorgehoben und besonders durch die Anordnung der Gerichtsscene der Hermione eine ausnehmend dramatische Wirkung hervorgerufen, so daß bedeutende Darstellerinnen diese Rolle in ihr Gastspielrepertoire aufnehmen. Es genügt aber eine einzige große und bedeutsame Scene, um einem Stück lange anhaltende Bühnenfähigkeit zu sichern. Im „Sturm" fehlt eine solche Scene; das Stück hat zu viel von einer, wenn auch tiefsinnigen Phantasmagorie, um auf der Bühne Wurzel zu schlagen; das Opernhafte überwiegt, und so bedurfte es auch der Taubert'schen Musik, um das Stück überhaupt auf die Bretter zu bringen.

Von Shakspeare's Historien waren bisher nur einzelne, besonders „Richard III." und „Heinrich IV.", auf unsere Bühne gekommen. Gegen eine volle Bearbeitung der Historien hatten sich alte Bühnenpraktiker wie Laube ausgesprochen. „Der Inhalt derselben ist mehr Geschichtsmasse als dramatische Masse, und es ist obenein Masse von Geschichte, welche uns in ihrer damaligen Kriegsform zwischen weißer und rother Rose ziemlich monoton anmuthet." Dingelstedt konnte sich dagegen auf unsere beiden größten Dichter berufen. Schiller hatte am 28. November 1797 aus Jena an Goethe geschrieben: „Ich las in diesen Tagen die Shakspeare'schen Stücke, die den Krieg der zwei Rosen abhandeln, und bin nun, nach Beendigung „Richard's III.", mit einem wahren Staunen erfüllt. Der Mühe wäre es wahrhaftig werth, diese Suite von acht Stücken mit aller Besonnenheit, deren man jetzt fähig ist, für die Bühne zu bearbeiten. Eine Epoche könnte dadurch eingeleitet werden." Goethe erwiderte am folgenden Tage: „Ich wünsche sehr, daß eine Bearbeitung der Shakspeare'schen Production Sie anlocken

könnte. Da so viel schon vorgearbeitet ist und man nur zu reinigen, wieder aufs neue genießbar zu machen brauchte, so wäre es ein großer Vortheil." Dingelstedt selbst hat von dem Kunstwerth der Shakspeare'schen Historien eine hohe, ja die höchste Meinung. „Lösen wir das Vorspiel „König Johann" und das Nachspiel „König Heinrich VIII." von der Reihe der zehn Historien ab, so bleibt als geschlossenes Ganzes ein Cyklus von acht Dramen zurück, welche in ununterbrochener Folge der Handlung die englische Chronik des 15. Jahrhunderts dramatisiren (1398—1485). Ein einziges Schauspiel, aber eins in 40 Acten, mit 300 Personen und 200 Scenen, eine Composition, welcher sich an Großartigkeit des Gedankens wie in der Freiheit und Genialität der Ausführung nur ein einziges anderes Gedicht vergleicht: Goethe's „Faust", wohl zu merken, der ganze „Faust", und von den verwandten Künsten das Weltgericht in der Sistina." Dingelstedt behauptet, daß die acht Stücke gewissermaßen ein Ganzes sind, ein einheitliches Kunstwerk. Wir meinen, daß man eben die Historien als besondere dramatische Gattung nach einem neuen ästhetischen Kanon fixiren muß; daß aber von dem bisherigen Standpunkte aus die Shakspeare'schen Historien, trotz aller großen Züge und bedeutenden Charaktere, mit Ausnahme der beiden „Richard", einzeln genommen nicht haltbare Dramen sind, erscheint uns fraglos. Die schlotternde Ungeschlossenheit, wie es Laube nennt, ist ihnen ebenso eigen, wie ihnen, um mit Grabbe zu sprechen, eine dramatische, concentrische und dabei die Idee der Geschichte wiedergebende Behandlung fehlt; sie sind eben, wie Grabbe sagt, „poetisch verzierte Chroniken". Doch das Genie des Dichters prägt sich in ihnen so großartig aus, daß die Aneignung derselben für unsere Bühne immerhin als ein Gewinn betrachtet werden darf, ein Gewinn für die berechtigte Pietät, die wir dem britischen Dichter entgegenbringen, für den Cultus seines Genies, für die literarhistorischen Feiertage der Bühne, keines-

wegs aber für die moderne Entwickelung derselben, am wenigsten ein Muster für die Nachahmung. Darum befinden wir uns im entschiedensten Widerspruche zu Dingelstedt, wenn er sagt: „Wahrlich, es stände besser um sie (die deutsche Schaubühne), als es steht, wenn, dem Werke Schiller's und dem Wunsche Goethe's Folge leistend, das deutsche Drama in die Fußstapfen der Shakspeareschen Historie getreten wäre, statt bald das hohe Pathos Schiller's in hohle Phrase, bald das Fatum des Aeschylos in eine moderne Schicksalstragödie zu carikiren oder aus der Scylla des Bühnendramas in die Charybdis des Tendenzdramas zu fallen." An der verunglückten Nachahmung Shakspeare'scher Historien geht fast die Hälfte unserer historischen Bühnengedichte zu Grunde; sie ist der verhängnißvollste Mißgriff, der einem neuen Dichter möglich ist.

Die Bearbeitung der Shakspeare'schen Historien durch Dingelstedt zeigt den poetischen Sinn, den Takt, die große Bühnengewandtheit dieses Autors im besten Lichte. Ueber die Prinzipien seiner Bearbeitung spricht er sich im Nachwort mit voller Klarheit aus. Er hat die Historien auf die conventionellen Bedingungen der modernen Bühne gestellt, künstlerische Cruditäten, Episoden, Nebenfiguren, specifisch englisches und historisches Detail beseitigt, analoge Scenen zusammengelegt, das Ganze straffer gegliedert, die Act- und Scenenschlüsse zugespitzt. Das Streichen und Einrichten werden selbst schwierige Richter billigen; „schlimm steht unsere Sache", sagt Dingelstedt, „wo es sich um eigenes Zusetzen handelt". Doch er erklärt, sich auf die Nachbildung einzelner schadhafter oder mangelnder Theile beschränkt zu haben. „Wir wagen uns nirgends an den Grundgedanken und den Plan seiner Dichtungen; wir ändern seine Charakteristik und seine Composition nicht, wir rühren auch nicht an das Colorit seiner Sprache, soweit sich dasselbe mit der Bühnenbeleuchtung verträgt; aber wo die Handlung unvermittelte Sprünge macht, fügen wir ihr ein verbindendes

Glied, eine Motivirung ein; wo sie stockt, beschleunigen wir ihren Gang und lassen sie in Monologen stillstehen, wenn sie einen Ruhepunkt erheischt. Was er erzählt, setzen wir bisweilen in Handlung um, während wir untergeordnete Partien der Handlung in Erzählung ausarbeiten. Wir fügen seinen Charakteren einen Zug hinzu, setzen helleres Licht auf oder mildern eine scharfe Linie, wie es unserer Empfindungsweise entsprechend schien."

Gegen solche Zusätze können nur die Shakspearianer der strictesten Observanz Einwendungen machen, und nur dann mit Recht, wenn der Aufputz der Zusätze allzu modern gerathen ist und zu sehr von der Eigenart des Shakspeare'schen Stiles absticht. Es ist dies allerdings hier und dort der Fall.

„König Richard II." als das geschlossenste Geschichtsdrama gab zu eingreifendern Zusätzen wenig Anlaß. Die beiden Dramen „König Heinrich IV." hat Dingelstedt nicht in ein Stück zusammengezogen; er ließ dem freien Humor des Dichters ausgiebiges Recht und beseitigte nur im zweiten Theil einige monotone Parallelen in den aufständischen Erhebungen. Die Rolle der Lady Percy hob er durch eine Traumerzählung, die mit ihrem lyrischen Schwung allerdings den Eindruck einer selbständigen Einlage macht. In dem dialogischen Schlachtenepos „König Heinrich V." hat Dingelstedt mit besonderm Geschick die Scenen gruppirt, einzelne drastische Lichter aufgesetzt, allzu epische Scenen und Wiederholungen vermieden und die heiteranekdotischen Schlußscenen glücklich herausgearbeitet, so daß das Ganze, wenn auch nicht den Eindruck eines Dramas, doch den eines anziehenden Gemäldes auf der Bühne macht. Am tiefsten eingreifend war die Bearbeitung, welcher Dingelstedt die drei Theile von „König Heinrich VI." unterwarf. Man kann nur billigen, daß er den ersten, der fast wie eine Parodie auf unsere „Jungfrau von Orleans" gemahnte, beseitigte und nur die Rosenscene im Tempelgarten mit hinübernahm. Im

zweiten Theil Shakspeare's hat er die Scene der Herzogin von Gloster, trotz ihres veralteten Hexen- und Zauberanstriches, höchst wirksam arrangirt und mit packenden Abgängen ausgestattet. Das Zusammenrücken der Hauptscenen, das Streichen der zahlreich sich wiederholenden Bühnengefechte war hier durchaus geboten. Die Volksscenen mit Cade sind sehr glücklich in Massentableaux und Genrebildern gruppirt, aus denen sich Cade energisch hervorhebt. Auch viele Einlagen sind charakteristisch und nicht störend. Dagegen kann man sich weder mit der zarten Lyrik im Munde der Furie des Hauses Lancaster, mit ihren modern sentimentalen Ergüssen einverstanden erklären, noch mit der gesteigerten Wildheit im Charakter des dritten Richard, welchen Dingelstedt gegen die Leiche des gefallenen Clifford wüthen und diesen noch das Haupt abschlagen läßt. Dies erscheint uns als Neronisches Raffinement; die Wollust der Grausamkeit liegt nicht in dem eisernen Charakter des Despoten, der nur eine zweckvolle Grausamkeit übt. „Richard III." ist besonders gut und gewissenhaft eingerichtet, mit einer weit vollständigern dramatischen Instrumentation, als die nach der Schablone der Virtuosen gemachten Bühneneinrichtungen aufzuweisen haben. Dingelstedt hat die Scene der beiden Kinder des Herzogs von Clarence, die Volksscene nach König Eduard's Tode, die Klage- und Fluchscene der drei Frauen, die Werbung Richard's um die junge Nichte Elisabeth mit aufgenommen und besonders glücklich die Scene vor dem Tower und die Zeltscene mit den Geistererscheinungen arrangirt.

Dieser für die Bühne bearbeitete Shakspearische Historiencyklus sollte das dauernde Erbe werden, das Dingelstedt seinem Burgtheater hinterließ: schon am 15. Mai 1881 raffte ihn der Tod hinweg. Hohe Auszeichnungen hatten ihm die letzten Jahre noch gebracht; der Kaiser von Oesterreich hatte ihn 1876 in den erblichen Freiherrnstand erhoben; doch das Ziel seines Ehrgeizes, die beiden Bühnen, die er einzeln dirigirt hatte, unter

seiner obersten Leitung als Generalintendant vereinigt zu sehen, sollte er nicht erreichen. Das glänzende Talent und das vielseitige Wirken Dingelstedt's waren ganz dazu angethan, den Zeitgenossen zu imponiren; wenn wir aber seine gesammten Dichtwerke ins Auge fassen, so bleibt uns doch der Eindruck, daß der Geist des Dichters reicher und bedeutender war als das, was er geschaffen. Sein höchster Ehrgeiz war aber nicht dem Dienste der Musen geweiht — und das rächen die Eifersüchtigen unerbittlich an ihren Jüngern. Schöne Verheißungen hat Dingelstedt nie erfüllt; seinem Olden Barneveldt hat er kein reiferes historisches Drama folgen lassen, und niemals hat er der deutschen Bühne ein modernes Lustspiel geschenkt, wozu er, der Bearbeiter des Molière und Beaumarchais, der geistvolle und elegante Novellist, der Mann des blendenden Einfalls und des sprühenden Sarkasmus, der intime Bühnenkenner wie wenige berufen war.

Ferdinand Freiligrath.

Gering iſt die Zahl der Dichter, die als Lyriker, und zwar ohne je von dem Gebiete der Lyrik auf das des Dramas, des Epos oder des Romans abzuſchweifen, ſeltene Erfolge errungen haben. Ein ſolcher Dichter war Ferdinand Freiligrath. Auch gehört er nicht zu denen, die von Jugend auf einen gleichmäßigen Gang des Empfindens ſich bewahrten; ſeine Lyrik hatte einen intermittirenden Pulsſchlag und brachte es bisweilen zu einer hochgradigen Erhitzung, als die ganze Zeit vom Fieber ergriffen war; anfangs in ferne Continente verſchlagen, ſchien ſeine Muſe taub für den politiſchen Lärm, den Sturm und Drang in Europa, bis ſie auf einmal ſelbſt die Trommel zum revolutionären Sturmmarſch rührte und dann wiederum, nach einer langen Epoche, in welcher der Dichter fern vom Vaterlande lebte, während die Schickſale deſſelben durch eine Zeit dumpfer Reaction hindurch einen erneuten Aufſchwung nahmen, als Fahnenträgerin des Volkskrieges gegen Frankreich die allgemein nationalen Sympathien gewann. Die Muſe Freiligrath's hatte von Haus aus etwas Heißblütiges, ſie war leicht zum Enthuſiasmus entzündet; jeder

Brand in Europa war sein Flugfeuer auf ihren Herd; wo ein lebhafter Herzschlag war, da schlugen auch ihre Pulse mit; freilich niemals für dasjenige, was nicht auch sein Geist mit voller Ueberzeugung als das Rechte erfaßt hätte.

Ferdinand Freiligrath ist ein Kind der rothen Erde, geboren in der Nähe jener Waldberge, wo die Deutschen einst siegreich mit den Römern um die Freiheit ihrer Stämme und ihrer Gauen fochten, und wo sich jetzt endlich weitschauend das Denkmal des Cheruskers Hermann erhebt, dessen unfertiges Piedestal die beißende Satire Heine's, Scheffels und anderer Poeten lange Zeit hindurch mit ihren Epigrammen vollgekritzelt hatte; er ist geboren als Sohn eines Schullehrers in der Geburtsstadt eines wüsten, aber originell kräftigen Genius, Grabbe's, in Detmold (17. Juni 1810), wo er auch bis zu seinem 15. Lebensjahre das Gymnasium besuchte. Er verließ dasselbe, um sich dem kaufmännischen Stande zu widmen, für den er bestimmt war, weil die Mittel des Vaters nicht für akademische Studien des Sohnes ausreichten und weil man darauf rechnete, daß er die Erbschaft eines vermögenden Onkels, welcher Kaufmann in London war, antreten würde; er lebte anfangs in Soest, wo er bis 1831 seine ersten Lehrjahre absolvirte, dann in Amsterdam, wo er bis 1836 als Kommis in einem Wechselgeschäft thätig war. Der damals eintretende Bankrott seines Onkels störte alle Berechnungen der Zukunft, die er ins Auge gefaßt hatte, und schien ihn zeitlebens zu untergeordneten kaufmännischen Stellungen zu verurtheilen. Zwar hatte er noch im Jahre 1837 eine Stellung in Barmen angenommen; doch ermuthigt durch die beifällige Aufnahme seiner Gedichte, gab er 1839 die kaufmännische Laufbahn gänzlich auf, um sich ausschließlich der Dichtung zu widmen. Die einzelnen Gedichte, die er in westfälischen Blättern, in dem „Morgenblatt" und dem „Deutschen Musenalmanach" von 1837 hatte erscheinen lassen, waren nicht unbemerkt geblieben;

man war aufmerksam geworden auf sein Talent, und als im Jahre 1838 die Sammlung seiner „Gedichte" erschien, da war der Erfolg ein unerwartet glänzender, und Freiligrath erwachte eines Morgens als ein anerkannter Lieblingsdichter deutscher Nation. Diese „Gedichte", die eine große Zahl von Auflagen erlebten, sind das unerschütterliche Piedestal seines Dichterruhmes geblieben; ein nicht unbeträchtlicher Bruchtheil unserer Nation folgte dem Dichter gar nicht oder nur widerwillig in seinen spätern Wandlungen; für unsere Schulen und unser heranwachsendes Geschlecht ist er der Dichter des „Löwenritt" geblieben, und viele sind der Ansicht, daß die Abenteuer seines politischen Löwenritts längst eine verschollene Sage sein werden, wenn jene ersten Gedichte noch im Haus- und Stammbuch unserer nationalen Dichtung ihren unverrückbaren Platz behaupten.

So wenig sich für die Eigenart des dichterischen Genius ein Stammbaum finden läßt, so ist doch die Entwickelung desselben durch Einflüsse bedingt, die sich mehr oder weniger nachweisen lassen. Das Geheimniß des Genius besteht nur in der übergreifenden Macht, welche, all dies Angeeignete verzehrend, daraus ein wesentlich Neues schafft, dessen Mischungsverhältnisse aber nicht wie bei den Processen der chemischen Retorte bestimmbar sind und sich wiederholen, sondern durch den unberechenbaren Factor einer eingeborenen Kraft, ein einmaliges, nicht nachzuschaffendes geistiges Product liefern. Die Zergliederung des poetischen Schaffens erlahmt da, wo dies Walten des eigenartigen Genius beginnt, den nur eine ohnmächtige Verstandeskritik erklären oder gar hofmeistern will; aber die Elemente zu bestimmen, welche jener ursprünglichen Kraft Farbe und Richtung geben, ist ein gutes Recht kritischer Würdigung, welche so das Verständniß dichterischer Schöpfungen erschließt, soweit es sich eben erschließen läßt.

Freiligrath's kaufmännischer Beruf, seine Lehrjahre für

denselben waren nothwendige Voraussetzungen für die Eigenart seiner Dichtweise; er ist übrigens in neuer Zeit eins der seltenen Beispiele dafür, daß ein Autodidakt, dem die classische und akademische Vorbildung fehlt, einen hohen Preis der Poesie gewonnen; wir sehen sonst sehr oft die Unstudirten, die nur bei sich selbst in die Schule gingen, theils in hartnäckigem Trotz auf die selbsterkämpfte Bildung allerlei Schrullen und Grillen festhalten, die dem Gesetze der Schönheit widersprechen, theils auch unfähig, aus sich selbst heraus zu jenem geläuterten Geschmack durchzudringen, den die classische Vorbildung allen ihren Jüngern gewährt. Doch für die von Freiligrath vertretene Wendung unserer Lyrik war der Mangel classischer Vorbildung gerade von entscheidender Bedeutung; sein Beruf führte ihn dem Studium der französischen und englischen Poesie zu. Während Schiller und Goethe den Virgil, Ovid und Properz aufgeschlagen vor sich liegen hatten, welche noch neuere Dichter, wie Emanuel Geibel, zu künstlerisch werthvollen Nachdichtungen befeuerten: da lagen vor Freiligrath die Byron und Walter Scott, die Musset und Victor Hugo, und den bewältigenden Einfluß, den gerade diese Poeten auf Freiligrath ausübten, hat er durch die Uebersetzungen, die schon die Hälfte seiner ersten Gedichtsammlung bildeten, sowie durch die andern, die er ihnen folgen ließ und die einen so breiten Raum in den sechs Bänden seiner „Gesammelten Dichtungen" einnehmen, thatsächlich eingestanden. Er fand bei diesen Dichtern zweierlei, was der damaligen deutschen Dichtung, mit einziger Ausnahme des Deutsch-Franzosen Chamisso, fehlte: die Weltperspective und das glühende Localcolorit fremder Länder und Zonen. Der moderne Inhalt verlangte auch eine moderne Darstellungsform; er sprengte die Ueberlieferungen unserer classischen Lyrik, welche von der antiken Poesie zwar die feine Geschmacksbildung überkamen, aber auch viel kunstvoll Angeeignetes und Studirtes in den Formen und den mythologischen Ballast, welchen aller-

dings schon deutsche Dichter wie Uhland und Heine abgeschüttelt hatten.

Wenn wir die von Freiligrath in verschiedenen Epochen übersetzten Gedichte, deren große Mehrzahl ihm aber auch schon jedenfalls in seiner Jugend bekannt war, näher ins Auge fassen, so finden wir besonders zwei Dichter, die einen entscheidenden Einfluß auf ihn ausübten: Walter Scott und Victor Hugo. Nichts ist zwar dem erstern fremder als der Hinausblick auf ferne Welttheile; dafür ist sein Localcolorit von der intensivsten Färbung; er weiß das sprödeste Metall zu schneiden und zu formen — und gerade hierin besteht ein Hauptvorzug der Freiligrath'schen Dichtungen. Man lese die trefflich übersetzten Gedichte Walter Scott's schon in der ersten Sammlung, den „Pibroch of Donald Dhu", „Donald Caird ist wieder da", „Jack von Hazeldean". Da erscheint die Muse gleichsam im schottischen Nationalcostüm, mit dem ungenirten Sansculottismus des Hochlandes und dem Refrain der Dudelsackspfeifen, mit einem bunten Plaid neuer Reime und scheckiger Nationalausdrücke; aber wie ist dies alles zusammengerafft, so daß aus dem Ganzen eine poetische Stimmung hervorgeht, und welch' eine formenbändigende Virtuosität gehörte dazu, diese schottische Nationalität unverkümmert in den deutschen Versen wiederzugeben!

Hochlands Häuptling, Tieflands Laird
Müssen weichen Donald Caird.

In solchen Gedichten wird der Realismus poetisch geadelt. Da muß Donald Caird Eimer binden und Kessel flicken, den Lachs im Bache spießen; Hasen „stricken", ein technischer Wilddiebsausdruck; es ertönt die Mahnung:

Schließt den Schenktisch, schließt die Lade,
Daß euch Donald Caird nicht schade.

Aus diesen Aneignungen lernte Freiligrath den sprödesten Stoff stimmungsvoll bewältigen, die Poesie bereichern durch

Hereinnehmen einer Menge äußerlicher, dem Anschein nach prosaischer Lebensbedingungen, und wie sehr kam ihm das zu statten bei den Stoffen, die er selbst sich wählte!

Victor Hugo war gewiß von je ein Lieblingsdichter Freiligrath's, obgleich die meisterhafte Uebersetzung einer Auswahl aus seinen Gedichten erst im Jahre 1845 erschien. Die Pracht und Gluth der Darstellung, die Vorliebe für eine Specialität der Schilderung, welche für die Bilder und die Reime einen neuen fremdartigen, und doch charakteristischen Zauber sucht, mußten auf den jungen Poeten in Soest und Amsterdam einen bewältigenden Eindruck machen. Später, als er zur Uebersetzung dieser Gedichte schritt, besiegte er spielend die Schwierigkeiten, die jedem andern Uebersetzer einen harten Kampf kosten mußten. Man lese die Orientale „Navarino", man würde dies Gedicht durchaus für ein Freiligrath'sches Original halten können:

Zerschossen und entmastet,
Mit Todten schwer belastet,
Scheu durch die Wogen hastet
Die tausendfarb'ge Jacht!
Fahrt wohl nun, Kapitanen,
Caiken und Tartanen,
Die Köpfe den Sultanen
Und Blumen ihr gebracht.

Fahrt wohl nun, ihr Schaluppen,
Die kühn ihr auf den Schuppen
Des Oceans die Truppen
Gewiegt des Padischah!
Fahr' wohl nun, Goelette!
Fahr' wohl, fahr' wohl, Corvette!
Blutrünstige Skelette,
Im Feuer steht ihr da.

Fahr' wohl nun, kleine, tolle,
Lavirgewandte Jolle,

Die ſchaukelnd durchs Gerolle
Der Wellenberge flieht,
Wenn, trotzig auf ihr Wappen,
Des Segels graue Lappen
Mit Brauſen und mit Klappen
Auf die Fregatte zieht!

Und ſo geht es fort in Marinebildern, welche das Techniſche, den ſeemänniſchen Kunſtausdruck, man möchte ſagen die Regiſter des Marineminiſteriums durch phantaſievolle Bildlichkeit für die Poeſie legitimiren. Liebte doch ſchon der alte Homeros ſolche Flottenſchau und ſolche Schiffsregiſter; doch er mußte ſich bei der Gleichartigkeit der damaligen Schiffe mit trockenen Aufzeichnungen begnügen, während die neuern Poeten die Seebilder mit einer Menge der mannigfachſten Schiffsformen beleben können. Die „Orientales“, Victor Hugo's älteſte Gedichtſammlung, waren bereits im Jahre 1828 erſchienen; der Einfluß auf Freiligrath's erſte Gedichte iſt unverkennbar. Zur Zeit, als unſer deutſcher Poet ſeine große Sammlung veröffentlichte, ſtand Victor Hugo's Lyrik in ihrem ſchönſten Ruhmesfrühling, und daß ſie auf ein verwandtes Dichtergemüth über den Rhein herüberwirkte, dafür finden ſich zahlreiche Spuren, welche indeß die Originalität des deutſchen Dichters durchaus nicht beeinträchtigen.

Exotiſche Stoffe, wie ſie Freiligrath's eigentliche Domäne wurden, liebten beſonders engliſche Poeten, und unſer Dichter hat mit Vorliebe ſolche Gedichte überſetzt; wir erwähnen nur Thomas Moore's „Vorüberfahrt an der Todteninſel in der Sanct-Lorenzbai“, den „Alten Matroſen“ von Samuel Taylor Coleridge, den „Inchcapfelſen“ und „Die Stechpalme“ von Robert Southey.

Auch ein deutſcher Dichter und Heimatsgenoſſe, Grabbe, der damals auf der Höhe ſeines journaliſtiſchen Rufes ſtand, und in deſſen „Herzog Theodor von Gothland“ der Neger

Berdoak in wilden exotischen Ergüssen einer überschwenglichen Wüstenpoesie schwelgt, blieb nicht ohne Einfluß auf unsern jungen Poeten. Eine gewisse Vorliebe für das Grelle und Phantastische ist in seinen Gedichten nicht zu verkennen; eine starkgeistige Ader pulsirt unter der exotischen farbenprächtigen Hülle, und wo, wie in den Balladen, Handlung zu Grunde liegt, da hat sie einen wildleidenschaftlichen Zug. Freiligrath kannte Grabbe von Detmold her; er blieb von Soest aus mit ihm in Beziehung und widmete ihm nach seinem Tode das farbenreiche Gedicht, in welchem er die Doctrin der Shelley und Byron und der ganzen weltschmerzlichen Literaturrichtung verkündete mit den Worten:

Das Mal der Dichtung ist ein Kainsstempel.

An Grabbe selbst beweist er die verzehrenden Wirkungen der Dichtung:

Doch sie verzehrt; — ich sprech' es aus mit Grau'n,
Ich habe dich gekannt als Jüngling; braun
Und kräftig gingst dem Knaben du vorüber.
Nach Jahren drauf erschaut' ich dich als Mann;
Da warst du bleich, die hohe Stirne sann,
Und deine Schläfe pochten wie im Fieber.

Auch Grabbe war ein Poet, der die classischen Vorbilder in trotziger Selbstherrlichkeit verleugnete, ein Poet des kühnen Wurfes, der originellen Bildlichkeit, des paradoxen Epigramms. So wies auch dieser Dichter das junge Talent auf die eigene Kraft zurück, welche sich von den classischen Vorbildern unabhängige Bahnen brach.

Mehr als diese literarischen Anregungen wirkten die Perspectiven der Seestadt Amsterdam, das frische Hafenleben, der Weltverkehr auf die Phantasie des jungen Kaufmanns, der, wenn er sich nach seinen Comptoirstunden auf dem Kai erging, hier Inspirationen für seine Muse schöpfte, welche ihm eine Binnenstadt nicht zu geben vermochte. Eins seiner frühern

Gedichte: „Die Amphitrite“ (1832), ist ein solches Marinebild, aus unmittelbarer Anschauung hervorgegangen. Die Neigung für das Fremdländische zeigte schon sein erstes bekanntes Gedicht „Moosthee“; da ist das isländische Colorit so trefflich wiedergegeben, daß wir in diesen Schilderungen schon den ganzen Freiligrath finden, der jedenfalls schon auf der Schule seine Phantasie mit Reisebeschreibungen genährt und befruchtet hatte. Auch der „Schlittschuhlaufende Neger“, ein durch den Contrast wirkendes Genrebild, die „Meerfabel“, die „Griechin auf der Messe“ und die „Sandlieder“, die an Lenau's „Schilflieder“ erinnern, „Florida of Boston“ mit seinen transatlantischen Bildern, sind Erzeugnisse der Amsterdamer Epoche, deren Nachwirkungen auch in den spätern Productionen nicht zu verkennen sind, welche im friedlichen Wupperthale, der Heimath so vieler spätern Dichter, in den Mußestunden des binnenländischen Handels gedichtet wurden.

Fassen wir die Vorzüge der Freiligrath'schen Gedichte jener ersten Sammlung, die den Ruf des Dichters begründete, zusammen, so sind es eine reiche, glühende Phantasie, die dem kosmopolitischen Zug der Zeit entgegenkam, eine Dichterkraft, welche mit markiger Gestaltung, ohne jede leere Phrase der Empfindung, aus reicher Anschauung heraus stimmungsvolle Bilder gestaltete, eine ausnehmende Sprach- und Versbeherrschung, welche den dichterischen Sprachschatz bereicherte und von den ausgetretenen Gleisen in neue Bahnen einlenkte.

Die Theorie von dem Unwerth dichterischer Schilderungen, die sich an einen mißverstandenen Ausspruch Lessing's anschließt, obgleich mit ihrer Hülfe ein Gervinus noch glaubte, Byron's Lorbeern zerpflücken zu können, ist sehr oft auf Freiligrath's Gedichte angewendet worden; man hat sie der schlechten Gattung der beschreibenden Poesie zugezählt und geglaubt, den Dichter damit zu jener ästhetischen Separatistengemeinde verweisen zu können, welcher die Frühlingssänger Kleist und Thomson ange-

hören; „er ist vielleicht groß in seinem Genre", sagte man achselzuckend, „aber dies Genre selbst ist klein und unberechtigt". Die scharfsinnigen Gedanken unserer großen Kritiker haben sehr oft eine große Verwüstung in unserm Dichtergarten angerichtet; denn die kleinen Kritiker bemächtigten sich derselben, und wo jene nur die überwuchernden Ranken abschnitten, da säbelten diese, einmal im Besitz der classischen Gärtnerscheere, Stengel, Zweige, Blätter und Blüthen nieder. Der Lessing'sche Ausspruch ist sehr cum grano salis zu verstehen, wenn er nicht zur Barbarei gegenüber vielen ausgezeichneten Schönheiten deutscher Dichtung werden soll. In der ganzen Sammlung von Freiligrath's Gedichten finden sich nur einzelne Strophen, wie in „Florida of Boston", welche diesem Tadel verfallen, da der Dichter in ihnen das Beschreibende ohne höhere Vergeistigung und Belebung als eine Schilderung zusammengereihter Aeußerlichkeiten pflegt; alle andern Gedichte haben Handlung und Stimmung, und wie wäre das anders möglich bei einem Dichter, der schon in seinem ersten Gedicht „die Kerzen wilder Lieder aus seinem Haupte sprühen und wallen" lassen will, der von seinen glühenden Gedanken spricht, die durch den grauen Nebelflor brechen?

Und es ist eine doppelte Stimmung, aus welcher diese Gedichte hervorgegangen sind, und welche der damaligen jungdeutschen Richtung der Literatur keineswegs so fern lagen, wie diejenigen glauben, welche nur die gesunde Frische des unermüdlichen Weltwanderers und den aufgeschlossenen Sinn desselben für alle Eindrücke der Schöpfung bewundern. Einmal ist es allerdings die Freude an der Pracht und Poesie dieser Bilder; aber sie hängt zusammen mit einer Sehnsucht, die aus dem umgebenden Leben hinaus in die Ferne weist, wie es in dem schönen Gedicht „Wär' ich im Bann von Mekkas Thoren" deutlich genug ausgesprochen ist:

Ich irr' auf mitternächt'ger Küste,
Der Norden, ach! ist kalt und klug;
Ich wollt', ich säng' im Sand der Wüste,
Gelehnt an eines Hengstes Bug.

Ja der erste Vers dieses Gedichtes erscheint als ein Vorbote der Herwegh'schen Sturmeslieder, und fast konnten die Verse:

Sieh, wie die Jugend sich verzehrt,
In Gluthen eines Meleager;
Auf, drück' in ihre Hand ein Schwert u. s. f.

als Reminiscenz an die erste Strophe des Freiligrath'schen Gedichtes erscheinen:

Wär' ich im Bann von Mekkas Thoren,
Wär' ich auf Yemens glühndem Sand,
Wär' ich am Sinai geboren,
Dann führt' ein Schwert wohl diese Hand.

Es ist die gleiche Unbefriedigung einer thatlosen Zeit, die zum Schwert greifen will, was in beiden Dichtern das treibende Motiv ist; nur flüchtete Freiligrath aus der Gegenwart in das fremdländische Costüm, in andere Welttheile, wo noch wilde Thatenlust einen Boden findet, während Herwegh die Erfüllung seines kriegerischen Programms von der Zukunft Europas verlangte.

Dann aber herrscht in Freiligrath's Gedichten eine tieftragische Weltauffassung, welche an den Ausspruch Werther's von dem All als dem allesverschlingenden Ungeheuer erinnert. Die Tragödie der sich selbst vernichtenden Schöpfung, des unersättlichen Kampfes der Thierwelt, der Abhängigkeit des Menschen von den elementarischen Mächten, das ganze Triumphlied des Pessimismus tönt aus diesen dichterischen Gesängen heraus, welche nur die oberflächlichste Betrachtung als eine Bildergalerie ansehen darf, wie sie ein Orbis pictus der ruhigen Beschauung bietet. Dies ist bisher nicht genügend hervorgehoben

worden; wir wollen die besondere Aufmerksamkeit auf diese, wir möchten sagen kryptophilosophische Seite der Freiligrath'schen Dichtungen lenken.

Wie viele haben den „Löwenritt" bewundert, diese prachtvolle Thierstudie, wohl das vollendetste Bild in der Galerie dieser Gemälde! Welche mächtige Plastik der Darstellung, welche stimmungsvolle Beleuchtung! Wie ist das alles Nerv und Muskel, freilich zuckender Nerv, zuckende Muskel! Wie wenige dieser Bewunderer haben darüber nachgedacht, daß dies farbenprächtige Bild uns einen Blick in die Nachtseite der sich selbst zerfleischenden Schöpfung eröffnet! Wir vergessen über der exotischen Poesie des Caplandes, über dem Frühroth, das von Madagascar herüberglänzt, über der Verherrlichung der Majestät des Königs der Thiere, daß diese Illustration des mächtigen Räubers und seines bluttriefenden Opfers uns zugleich das Recht des Stärkern im Kampf ums Dasein vor Augen führt, daß es ein furchtbares Blatt ist aus der großen Leidensgeschichte der Schöpfung. In dem Gedicht „Unter den Palmen" sehen wir, wie ein Tiger und ein Leopard sich um den Leichnam eines Weißen streiten; da läßt sich die Riesenschlange vom Baum herab und zermalmt den Tiger, den Leoparden, den Weißen! Ein Bild des Kampfes, der Vernichtung!

Unerschöpflich ist Freiligrath in Bildern, welche das Tragische des Universums, den Untergang des Menschen durch die blinde Kraft der Elemente darstellen. Hierher gehören zwei seiner bekanntesten und schönsten Gedichte: „Das Gesicht des Reisenden" und „Der Blumen Rache". Das erste ist in visionärer Form die Tragödie der Wüste! Auch hier übt der phantastische Zug und Schwung, der an die apokalyptischen Thierbilder der Meister der Renaissanceepoche erinnert, eine so hinreißende Wirkung aus, daß man darüber fast den Grundgedanken des Gedichts vergißt! Diese Geisterkarawane, die aus dem unendlichen Grabe der Wüste emporsteigt, zeigt uns ja nur, welche furchtbaren

Opfer die Heimath des Sandgluthensturms verschlungen, und ist eine in gespenstige Schleier gehüllte Todtenfeier, die der blinden Naturgewalt eine widerwillige Huldigung darbringt. Aehnlichen Inhalts ist das Gedicht „Mirage". Und „Der Blumen Rache" — welch duftiges Gedicht, welch bunter Reigen der fleurs animées! Wie köstlich die Gestalten, die aus den Kelchen steigen! Welche anmuthige Phantasie, die so viele Nachdichter aus der Zeit der lyrischen Potichomanie beschämt! Wer ist nicht geneigt, Freiligrath und Grandville in einem Athem zu nennen? Und doch — giebt es ein anderes deutsches Gedicht, in welchem die Heimtücke der Natur, die hinterlistige Grausamkeit, mit der sie auch die schönsten Menschengebilde gerade durch ihre Reize und ihren Zauber mordet, so tiefsinnig und ergreifend symbolisirt ist? In vielen Sinngedichten, besonders in dem Gedicht „Anno domini" erhebt sich der Dichter zu einer wilden Phantasie; er sieht die Erde an den Schweif eines Kometen gebunden, mit fortgeschleift in den endlosen Raum, wie die Sünderin Brunhild, durch Knechte an den Schweif eines wilden Hengstes gebunden, durch das Frankenlager geschleift wird. In diesem Gedicht pulsirt eine Grabbe'sche Ader. Auch das Gedicht „Drei Strophen" ist eine kosmische Phantasie, wo das Schaffen der Welten und ihre Vernichtung als eines Cherubs Spiel erscheint.

Doch auch wo Freiligrath ein einzelnes Menschenschicksal schildert, geht ein tiefelegischer Zug durch seine Gesänge; so in der bekannten Ballade: „Der Mohrenfürst". Wildgrelle Bilder sehen wir wieder vor uns in: „Die seidene Schnur" und „Afrikanische Huldigung", wo die grausen Sitten Dahomehs den Stoff zur bildlichen Darstellung hergeben.

Das alles ist nicht gereimte Erdbeschreibung, nicht einmal blos prächtige Schilderung: das ist ein dichterischer Pessimismus, der sich mit dem ganzen Farbenreichthum der Welt gesättigt hat, der nirgends mit Beredsamkeit sein Dogma verkündet,

sondern nur wie eine zusammengerollte Schlange unter den üppigen Prachtblüthen dieser Tropenschilderung liegt. Daher der große Erfolg dieser Gedichte; sie waren tief durchdrungen von der düstern Stimmung jener Zeit, ohne sie mit der Beredsamkeit eines Byron, mit der melancholischen Weihe eines Lenau auszusprechen; sie sprachen nur durch das Bild mit stummer, aber um so mehr ergreifender Gewalt.

Hierzu kam die Neuheit der dichterischen Formen; es war eine ganz eigenthümliche Art von Blumenstickerei in dem Canevas dieser Freiligrath'schen Verse. Das waren nicht die duftigen heimathlichen Feld- und Gartenblumen; sondern Orchideen von zauberisch-schönen Formen, wie herabhängend von Palmenwipfeln ferner Zonen, das war der aromatische Hauch des Urwaldes. Wie ein Cactus von Stacheln starrte der Vers von Fremdwörtern; und doch war seine dichterische Blüthe so seltsam schön. Was die Geographie, was die Naturwissenschaft von fremden Namen in deutschem Wissen eingebürgert hat: das fand Zutritt in diesen gastfreien Strophen; aber es war verwandelt wie im Märchen: das prosaische Wort hatte dichterischen Schmelz gewonnen, das Aschenbrödel war eine Prinzessin geworden. Kühn durfte es sich zur Schau stellen, wo es am meisten ins Auge fiel, im Reim; in dem Reim dieser Gedichte blühte eine ganz exotische Flora; statt des Reims, den das Ballspiel mehrerer lyrischer Poeten bereits seiner ganzen Elasticität beraubt hatte, sah man nun in bunten frischen Farben prangende Reime von elastischer Schwungkraft, und wenn auch hin und wieder der eine oder andere zu buntscheckig erschien und einen bizarren Eindruck machte: das originelle und exotische Gepräge der Gedichte trat dadurch am schärfsten hervor, daß die Worte, die es vorzugsweise charakterisirten, in den Reim gestellt werden.

Was den Rhythmus betrifft, so war wohl die Mehrzahl der Gedichte in iambischen und trochäischen Strophenbildungen

in gewohnter Art abgefaßt; es fehlten in der Sammlung gänzlich die antiken Oden, die Ghaſelen, Sicilianen und wie die von Rückert und Platen eingeführten Treibhausſtrophen und Reimwucherungen heißen mochten. Dagegen fanden ſich zwei Gedichte in Terzinen, und die Vorliebe für die franzöſiſchen Dichter beſtimmte Freiligrath, den claſſiſchen Vers derſelben für die deutſche Dichtkunſt und für die Eigenheiten ſeiner Muſe ſich einzurichten; er ſelbſt redet ſein Wüſtenroß aus Alexandria an, das er wieder zu Ehren bringen und mit ſicherer Hand tummeln will:

Das iſt der Renner nicht, den Boileau gezäumt,
Und mit Franzoſenwitz geſchulet!

Für dieſen „feinen ſaubern Alten" war die leidige Cäſur ein Heerſtraßgraben; für des Dichters flammendes Thier iſt ſie ein Felſenriß des Sinai, den es muthig überſpringt. Die Alexandrinerſtrophen Freiligrath's ſind mit künſtleriſchem Inſtinct gebaut. Je vier ſolcher Verſe vereinigte er zu einer Strophe von ſechs Verszeilen, von denen die dritte und ſechste vierfüßige Jamben waren. Durch das Einſchieben dieſer leichter beflügelten, aufeinander reimenden Verſe wurde die Eintönigkeit des Alexandriners unterbrochen, noch mehr aber dadurch, daß die mittlere Cäſur zwar nicht aufgehoben wurde; ſonſt wäre der Alexandriner mit Einbuße ſeiner Eigenart in einen Tetrameter verwandelt worden, aber daß neben ſie zahlreiche andere Cäſuren traten, welche den Vers durchbrachen, aus ſeinem ſchläfrigen Takt aufſtürmten und ihm feuerige Beweglichkeit gaben. In dem Gedicht „Der Alexandriner" ſelbſt ging dieſe Behandlungsweiſe ſoweit, daß der Vers faſt allzu ſehr zerſtückt und in ſeine iambiſchen Atome aufgelöſt erſchien, in den andern Gedichten, zu denen dies Versmaß gewählt wurde, traf Freiligrath mehr das richtige Maß. Zwei ſeiner gefeiertſten Gedichte: „Der Löwenritt und „Geſicht des Reiſenden", ſind übrigens in trochäiſchen Tetrametern verfaßt.

Nachdem Freiligrath, durch das Aufsehen, welches diese Gedichte erregten, bestimmt, sich ausschließlich der schriftstellerischen Laufbahn gewidmet hatte, sah er sich zunächst dem Gefühl der Unsicherheit preisgegeben, welches durch den Mangel einer festen Stellung bei ihm hervorgerufen wurde. Die Furcht vor drohenden Verlegenheiten beseitigte Alexander von Humboldt durch seine Fürsprache bei dem König Friedrich Wilhelm IV., welcher dem Dichter eine Pension von 300 Thalern aussetzte. Freiligrath war um diese Begünstigung nicht eingekommen; der berühmte Reisende und Naturforscher, der, unähnlich den Specialisten der neuesten Zeit, sich den Sinn für das Schöne und Bedeutende auf allen geistigen Gebieten bewahrt hatte, war von den Gedichten des wupperthaler Poeten so begeistert, daß er ihn aus eigenem Antriebe der Gunst des Königs empfahl.

Der Dichter hatte sich inzwischen das freundliche Rheinstädtchen Unkel zum Wohnort ausgesucht, und nachdem er inzwischen sich mit der liebenswürdigen und hochgebildeten Tochter des weimarischen Professors Melos, welche als Erzieherin in einer angesehenen Familie lebte, verlobt, zog er anfangs nach Darmstadt, später nach Sanct-Goar, wo er mit Geibel in engem Freundschaftsbündniß lebte: ein Leben poetischer Idyllik, in welches bald die aufziehenden Wetterwolken der Zeit ihren Schatten werfen sollten.

In jene schöne Zeit des jungen Liebesfrühlings fallen zwei Gedichte Freiligrath's, fast die einzigen, welche er der Aussprache eigener Empfindung gewidmet hat; sehr kurz, mit demjenigen Rückert's verglichen, war Freiligrath's „Liebesfrühling" in der Dichtung, doch von desto längerer Dauer im Leben. Diese beiden Liebesgedichte fanden sich in der poetischen Nachlese: „Unter den Garben", welche im Jahre 1849 erschien; es sind heimatliche Feldblumen, wie sie der Dichter selten in seine Sträuße wand; das innige Lied:

O lieb', so lang du lieben kannst,
O lieb', so lang du lieben magst;
Die Stunde kommt, die Stunde kommt,
Wo du an Gräbern stehst und zagst;

und das schöne Gedicht „Ruhe in der Geliebten":

So laß mich sitzen ohne Ende,
So laß mich sitzen für und für,
Leg' deine beiden frommen Hände
Auf die erhitzte Stirne mir!
Auf meinen Knien, zu deinen Füßen,
Da laß mich ruhn in trunkner Lust;
Laß mich das Auge selig schließen
In deinem Arm, an deiner Brust.

Auch eine andere Wandlung war mit dem Dichter vorgegangen; er war mit der Gründung des häuslichen Heerdes zugleich in die Heimat eingekehrt. Wohl schickte er seine Muse noch hin und wieder auf die Wanderschaft, besang die Memnonssäulen Aegyptens und das Londoner Hospitalschiff; doch der Cyklus, welcher dem ersten Stoff gewidmet war, blieb unvollendet; in dem zweiten Gedicht wie in manchem andern vermißte man bei allem üppigen Phantasiereichthum doch den freien ungezwungenen Erguß, es herrschte darin eine fieberhafte Erhitzung; es war, als ob ein Wirbelwind die Blätter des Orbis pictus durcheinanderjagte. Der Dichter war der Nachahmer seiner eigenen Manier geworden. Dagegen wurde er jetzt zum Sänger Westfalens und der Rheinlande; in diesen Gedichten fühlte man den warmen Herzschlag ungezwungener Empfindung. Freiligrath war aus einem kosmopolitischen Poeten auf einmal ein provinzieller geworden; seine ganze literarische Thätigkeit war auf einmal der ihn umgebenden Landschaft zugewendet. Er gab ein „Rolandsalbum" (1840), ein „Rheinisches Odeon" (mit Hub und Schnezler 1834), ein „Rheinisches Jahrbuch" (mit Simrock und Matzerath 1840 und

1841) und mit Levin Schücking „Das malerische und romantische Westfalen" heraus. Die Gesänge, welche mit dieser literarischen Thätigkeit Hand in Hand gingen, konnten kein so weites Echo erwecken, wie seine ersten Weltgedichte; sie richteten sich zunächst an das Heimatsgefühl seiner Landsleute. Seine Dichtweise aber gab er in denselben nicht auf, und es mußte befremdlich scheinen, daß er sie bei so entgegengesetzten Stoffen beibehalten konnte. Doch verschwand dieser Gegensatz für die Behandlungsweise; denn das Provinzielle hat ebenso seine spröde Eigenart wie das Weltferne, verträgt und verlangt ebenso eine in das charakteristische Detail sich vertiefende Darstellung. Mit Recht konnte der Sänger in dem besten dieser Gedichte: „Freistuhl zu Dortmund", von sich sagen:

Den Boden wechselnd, die Gesinnung nicht,
Wählt er die rothe Erde für die gelbe.
Die Palme dorrt, der Wüstenstaub verweht —
Ans Herz der Heimat wirft sich der Poet,
Ein anderer und doch derselbe.

In der That, das Wüstenroß Alexandrias hat sich hier in das Fohlen Wittekind's verwandelt, das früher ein Schlachtroß, jetzt zum Ackerpferd herabgesunken ist; aber wenn dessen Schicksal geschildert wird:

Zahm und geduldig schirrt er's in den Pflug,
Des gelben Haarrauchs flatternd Nebeltuch
Umweht als Decke flatternd seine Flanken;
Wo sich der Thorweg hebt, von Rauch gebräunt,
Vom grünen Eichkamp sassisch noch umzäunt,
Wo des Gehöftes Halmendächer ragen,
Wo, von dem Kranz der Pilgerin umweht,
Der Schrein der Heil'gen dicht am Wege steht,
Da lebt es dumpf und hat verlernt das Schlagen —

gemahnt uns da nicht „des gelben Haarrauchs Nebeltuch" und die „sassische Umzäunung des grünen Eichkamps" ebenso fremd-

artig wie die „sandgeformte Trombe“ oder die „Hottentottenkraale“? Der Provinzialismus und der ethnographische Kunstausdruck begegnen sich darin, daß sie beide das Gepräge der „Specialität“ tragen und auch dem Vers aufdrücken.

Mehrere dieser Gedichte verherrlichen Rolandseck. Im Jahre 1840 hatte der Sturm den Schwibbogen der Ruine Rolandseck eingestürzt. Damit war einer der Anhaltspunkte an die schönste und innigste Sage des Rheins verschwunden. Freiligrath ließ einen Aufruf zur Wiederherstellung der eingestürzten Ruine in die „Kölnische Zeitung“ einrücken:

Ein Knappe Roland's eil' ich durch das Land,
Den off'nen Helm in ausgestreckter Hand,
Ruf ich euch zu: „Gebt ihm den Bogen wieder.“

Die Aufforderung war sehr erfolgreich; da erfuhr der Dichter erst, daß die Burg Privateigenthum der Prinzessin Marianne sei. Indeß verstattete diese den Bogen mit den eingegangenen Beiträgen wieder aufzurichten, und schenkte dafür der Schule von Rolandswerth einen beträchtlichen Dotationsfonds. In der „Baurede für Rolandseck“ werden diese Vorgänge dichterisch erzählt.

In vielen andern Gedichten pulsirt das frische rheinische Leben; auch der Kölner Carneval spielt eine Rolle in denselben; der Dichter gibt sich den heitern Launen des Narrenfestes hin, wie in dem Gedicht „Brutus“, er schildert die Rheinstadt Köln in seiner etwas breit angelegten Ballade: „Auch eine Rheinsage“; er verherrlicht Koblenz und das Grab Schenkendorf's; er besingt die „Linde bei Hagenach“, den „Königsstuhl bei Rhense“, einen „Flecken am Rhein“, kurz, er schlägt die Klänge an, welche später Wolfgang Müller von Königswinter so ausgiebig in seinen umfangreichen poetischen Rheinalbums dem deutschen Publikum zu Gehör brachte. In Bezug auf ihren poetischen Werth stehen diese Gedichte, mit Ausnahme des „Freistuhls von Dortmund“, beträchtlich tief unter den Gedichten der ersten Sammlung.

Weitausholende Einleitungen, deren Zugehörigkeit zu dem eigentlichen Stoff derselben eine zufällige ist, wie in: „Rolandseck", „Auch eine Rheinsage" u. a. und ein oft zerhackter Stil verkümmerten den Gesammteindruck dieser Dichtungen. Offenbar hingen, mitten im häuslichen Glück, die Segel des Freiligrath'schen Dichterschaffens etwas schlaff; bald sollte sie indeß ein neuer günstiger Fahrwind schwellen, der sich allmählich in einen gefährlichen Sturm verwandelte.

Seit der Thronbesteigung des kunstfreundlichen Königs, der auch junge Lyriker wie Freiligrath selbst und Geibel durch Pensionen auszeichnete, war in Preußen ein heftiger Kampf der Parteien entbrannt; „Gesinnung" und „Richtung" waren die Losungsworte geworden; man fragte auch die Dichter nach ihrer politischen Legitimation. Herwegh hatte seinen Triumphzug durch Deutschland gehalten, war von dem Könige selbst empfangen worden, hatte aber durch einen taktlosen renommistischen Brief an denselben seine Gunst verscherzt, so daß er polizeilich aus Preußen ausgewiesen wurde. Herwegh war der Held des Tages; es war natürlich, daß anders gesinnte Dichter, darunter die beiden Pensionäre des Königs, sich für verpflichtet hielten, mit ihm eine Lanze zu brechen. Freiligrath hatte schon früher eine Episode der spanischen Zeitgeschichte, die Erschießung des Generals Diego Leon, der die Königin Maria Christina in die Residenz zurückführen wollte, durch Espartero, den progressistischen Regenten Spaniens, zum Gegenstand eines Gedichtes „Aus Spanien" gemacht, in welchem er den Märtyrer royalistischer Begeisterung verherrlichte, und dabei das „geflügelte Wort" gebraucht:

Der Dichter steht auf einer höhern Warte,
Als auf den Zinnen der Partei.

Hatte er schon mit diesem Gedichte die Sympathien der damals tonangebenden liberalen Partei verscherzt, so geschah dies noch in weit höherm Maße, als er im Januar 1843 von

Sanct-Goar aus an Herwegh einen poetischen Fehdebrief richtete, in welchem er ihn des Egoismus beschuldigte und seinen Brief einen „Schwabenstreich" nannte; er verurtheilte ihn allerdings im Namen der Freiheit und mahnte ihn, die alten Ehren wieder mit Liedern einzubringen; doch Herwegh hatte die allgemeinen Sympathien für sich, als er Freiligrath und Geibel, welcher letztere auch gegen Herwegh ein lyrisches Interdict geschleudert hatte, in einem Spottgedicht persiflirte:

Unser König bezahlt die Kamele
Und macht sie pensionär,
Zweihundert Thaler die Seele;
Schlafe, was willst du mehr?

Er hatte die allgemeine Stimmung für sich, als er dem Freiligrath'schen „geflügelten Wort" die Verse entgegenschleuderte:

Partei, Partei, wer sollte sie nicht nehmen,
Die doch die Mutter aller Siege war!
Wie kann ein Dichter solch ein Wort verfehmen,
Ein Wort, das alles Herrliche gebar!
Nur offen wie ein Mann: Für oder Wider!
Und die Parole: Sklave oder frei!
Selbst Götter stiegen vom Olymp hernieder
Und kämpften auf der Zinne der Partei.

Man ergriff Partei gegen die Dioskuren von Sanct-Goar; erhielten sie doch Pensionen vom Könige von Preußen, und man sah in ihren Kampfgedichten, in diesen Tenzonen der Troubadours vom Rhein, nur poetische Quittungen.

Man muß die Verbitterung und Begeisterung jener Zeit, die auch bis in die hohen Beamtenkreise hinaufstieg, gekannt haben, um die Ungunst der öffentlichen Meinung zu würdigen, welche damals den gefeierten Dichter des „Löwenritt" traf. Er war auf einmal tief in den Schatten gerückt, mit ihm der befreundete Lübecker Rhapsode, der die Gefühle junger Mädchen-

herzen sang. Doch wie sehr sich Freiligrath gegen den Cultus kehrte, welchen die Menge dem Götzenbilde der Zeit widmete, das er mit denjenigen von Dschaggernaut verglich in dem Gedichte: „Mit raschen Pferden jagt die Zeit“: er mußte doch bekennen, daß er die Freiheit verehre wie ein Gottweib und ihr nachgehe mit Schwert und Schilde, und da ihm viele Acte der Regierung des Königs Friedrich Wilhelm IV. selbst tadelnswerth erschienen, da er die tiefe Mißstimmung rings um sich sah, welche sie hervorriefen, da er sich aus manchen Kreisen, die ihm sonst lieb waren, die er hochachtete, wegen seiner politischen Meinungen oder vielmehr wegen der dichterischen Stichwörter, mit denen er ein paar mal vor die Coulissen getreten war, mehr oder weniger ausgeschlossen sah: so gerieth er in einen innern Conflict, der ihn mit Mißmuth erfüllen mußte, indem er klar einsah, daß die Zeit der poetischen Idyllik vorüber war und er nach einer oder der andern Seite entschieden Partei ergreifen mußte. Diesen Conflict zu lösen war der nagelschuhige Minnesänger Hoffmann von Fallersleben berufen, der, von Haus und Amt vertrieben, durch die Lande pilgerte und an allen Wirthshaustafeln seine freizügigen Lieder ertönen ließ. Wurde doch Hoffmann überall als Märtyrer gefeiert ... und wie stand ihm Freiligrath gegenüber, im Genuß einer Pension, die freilich nach unsern heutigen Begriffen zu unbedeutend erscheint, um „des Schweißes der Edeln“ werth zu sein, die aber damals sich wie ein Verhängniß an Freiligrath's Ferse heftete. Hoffmann besuchte den Dichter in Goar, und beide saßen dann im Koblenzer Gasthof „Zum Riesen“ in einer Nacht zusammen. Der Minnesänger hatte in seiner resoluten, biderben Manier Freiligrath bald überzeugt, daß seine Stellung eine unhaltbare sei, daß er seine Pension aufgeben und sich der „Freiheit“ ganz in die Arme werfen müsse. Der Saulus wurde in dieser Nacht — es war die Nacht vom 16. zum 17. August 1843 — zum Paulus; wir haben dafür das eigene

Zeugniß des Dichters in dem poetischen Briefe „An Hoffmann von Fallersleben“ (Mai 1844); er denkt wieder

wie im Traum
Jener Nacht im Riesen,
Wo wir den Champagnerschaum
Von den Gläsern bliesen;
Wo wir leerten Glas auf Glas,
Bis ich alles wußte,
Bis ich deinen ganzen Haß
Schweigend ehren mußte.

Er spricht von der „vollen Qual schiefer Stellung“, die er damals tragen mußte, und daß sein Leben nicht aus ganzem Holze war. Jetzt wirft er alle Rücksicht ab, der Schranken satt:

Nur das Kühnste bind' ich an
Meinen Simsonsfüchsen —
Mit Kanonen auf den Plan,
Nicht mit Schlüsselbüchsen.

Vom 1. Januar 1844 an verzichtete er auf seine Pension, und noch im Laufe des Jahres verschickte er seinen „einundvierziger Asmannshäuser“, die in den Rebenlauben des Rheindorfes abgeschriebene und rasch gedruckte Sammlung: „Ein Glaubensbekenntniß“, mit welcher er alle Brücken hinter sich abbrannte und die in jener Zeit ein Ereigniß war. So fanatisch war die Zeitstimmung, daß der Dichter es wohl für nöthig hielt, sich darüber zu rechtfertigen, daß er nun doch von seiner höhern Warte auf die Zinne der Partei herabgestiegen war, keineswegs aber auch nur leise Gewissensbisse deshalb empfand, daß er doch offenbar dem Könige, der ihm Gunst erwiesen, mit Undank lohnte. Solche Bedenken gab es damals nicht. In die Sammlung waren indeß auch die frühern Gedichte aufgenommen worden, welche Freiligrath so unpopulär gemacht hatten; er schickte, wie es in dem Vorwort heißt, „den unzweideutigen Stimmen einer ausgebildeten und in sich ge-

festeten politischen Meinung die minder sichern und bewußten einer erst werdenden und sich gestaltenden voraus", um eine nunmehr hinter ihm liegende Uebergangsepoche seiner poetischen und politischen Bildung für sich und andere zum Abschluß zu bringen.

Daß Freiligrath die politische Lyrik anders behandeln würde als Herwegh, Prutz und Hoffmann von Fallersleben, war vorauszusehen; sein Talent drängte nach Gestaltung, nach einer plastisch herausgearbeiteten Bildlichkeit; er begnügte sich nicht mit der Reflexion und dem rhetorischen Schwung. Herwegh schleuderte seine Anathem auf die Censoren, Hoffmann seine leichtgeflügelten Epigramme; Freiligrath zeigt uns den Censor als Gedankenmörder „im Irrenhause", wie ihn die gemordeten Gedanken verfolgen: ein grelles Bild, aber anschaulich, prägnant, schlaghafter als die kühnen Redewendungen seiner Vorgänger. Herwegh singt:

Beschütz' uns vor dem Frankenkind
Und vor dem Zaren, deinem Schwager.

Freiligrath sieht in dem Gedicht „Zwei Flaggen" ein Schiff der Mosel auf dem Rhein mit den französischen Farben, einen Kölner Dampfer mit dem russischen Doppelaar und knüpft an diese Anschauung eine politische Dithyrambe. Das Blut des Wildschützen im Harz, in einem grellen Nachtbilde, in „Rübezahl" die Noth des schlesischen Weberknaben, der vergebens zum Geiste der Gebirge ruft, sind Bilder, in denen die Postulate der damaligen socialen Bewegung, die auch ein Maler wie Hübner auf die Leinwand bannte, mit brennenden Farben anschaulich dargestellt sind. Doch finden sich in der Sammlung „Ein Glaubensbekenntniß" auch zwei bis drei Gedichte, welche Gesinnungen und Wünsche, nach der Art und Weise von Herwegh und Prutz, schwunghaft aussprechen, darunter eins der schönsten Gedichte Freiligrath's: „Am Baum der Menschheit drängt sich Blüt' an Blüte", das einen glühen-

den Patriotismus athmet und deſſen Verheißungen zum Theil bereits erfüllt ſind:

Der du die Blumen auseinanderfalteſt,
O Hauch des Lenzes, weh' auch uns heran!
Der du der Völker heil'ge Knospen ſpalteſt,
O Hauch der Freiheit, weh' auch dieſe an!
In ihrem tiefſten, ſtillſten Heiligthume,
O küſſ' ſie auf zu Duft und Glanz und Schein —
Herr Gott im Himmel, welche Wunderblume
Wird einſt vor allen dieſes Deutſchland ſein.

Das „Glaubensbekenntniß" hatte im ganzen eine maßvolle Haltung; doch in „Ça ira, ſechs Gedichte" (1846) erſchien der Jünger Grabbe's und Victor Hugo's als Sturmvogel der Revolution, die zwei Jahre darauf durch ganz Europa dahinbrauſen ſollte; in dieſen „Gedichten" nimmt die wilde Phantaſie Freiligrath's den Charakter einer viſionären Intuition an, und mit jener Anſchaulichkeit und Geſtaltungskraft, die ſeiner Muſe eigen iſt, ſtellt er die einzelnen Scenen des bevorſtehenden Kampfes dar: er führt uns zwei Jahre vorher in das Schlachtenfeuer der Revolutionskämpfe, und wenn die Muſe von Robert Prutz als das Poſtulat der Zeit noch kurz vorher das Wort „Conſtitution" nicht ohne Mühe iambiſch ſcandirt hatte, ſo ſcandirte jetzt Freiligrath in „Ça ira" das Wort „Revolution":

Wie in Oeſterreich ſo in Preußen,
Heißt das Schiff „Revolution".
Es iſt die einz'ge richt'ge Fähre —
Drum in See, du kecker Pirat,
Drum in See und kap're den Staat,
Die verfaulte morſche Galere!

In dem Gedicht „Wie man's macht" wird ein revolutionäres Recept gegeben; das Volk ſoll ſich der Landwehrzeughäuſer bemächtigen und die heranrückenden Truppen ſchlagen; in „Freie Preſſe" werden aus den Lettern Kugeln gegoſſen. Wie

der Strom den „Eispalast" der Neva, in welchem die Kaiserin ihre Feste gefeiert, hinwegschwemmte, soll die Freiheit den Eispalast der Despoten hinwegspülen. Das gelungenste Gedicht ist „Von unten auf", eine Allegorie, in welcher der Heizer, der grollende Cyklop des Dampfschiffes, sich als den Titanen verkündet, der den allzeit grollenden Vulkan beherrscht:

Wir sind die Kraft, wir hämmern jung das alte morsche
Ding, den Staat,
Die wir von Gottes Zorne sind bis jetzt das Proletariat.

Die politische Erhitzung dieser Gedichte überstieg selbst bei weitem den Temperaturgrad, in welchem sich die große Mehrheit der Freigesinnten bewegte. Der Phantasierausch riß den Dichter über alle Schranken hinweg; er rührte die Trommel wie ein trunkener Schamane; aber es witterte in ihm der Instinct die kommende Revolution. Unsere politische Lyrik hat das Vaticinium der Poeten zu Ehren gebracht; selbst die concreten Bilder, die Freiligrath in seiner Dichterphantasie schaute, wie die biblischen Propheten Jesaias und Jeremias die Geschicke Juda's, wurden zum großen Theil auf den Straßen verwirklicht; the second sight der Revolutionspoeten bewährte sich vollkommen.

Doch wie steht es mit dem poetischen Werth des „Ça ira"? Besteht diese Sammlung nur aus galvanoplastischen Gebilden der Dichtkunst, welche der elektrische Strom der Revolution mit seiner zersetzenden Kraft gestaltete? Einige dieser Gedichte, wie die erste „Marseillaise", haben einen gewissen breiten majestätischen Schwung, bei dem sich der volle Farbenreichthum der Flügel entfaltet; sie schießen nicht empor wie die Herwegh'schen Brandraketen; andere, wie „Von unten auf", sind, wenn man will, poetische Parabeln von düsterer Energie der Ausführung; doch im ganzen fehlt den Gedichten der geläuterte Adel des guten Geschmackes, und ein cynischer Sansculottismus macht

sich oft in ihnen geltend; es war eine Art visionärer Bataillenpoesie, und in der Schlacht gibt's Hiebe, Blut und Staub, und man hat nicht einmal einen Kammspiegel zur Hand, um seine Toilette zu ordnen.

Daß diese Gedichte, welche so offen die Revolution predigten, verfolgt wurden und der Dichter selbst einer Klage auf Hochverrath sich durch die Flucht entziehen mußte, kann nicht einmal als eine Illustration vormärzlicher Zustände gelten. Jede Regierung der Welt würde den Dichter solcher Lieder verfolgt haben und nach jedem Preßgesetz wäre er verurtheilt worden. Freiligrath begab sich anfangs nach der Schweiz, dann nach London, mit der Absicht, dort sich durch Arbeit sein Brot zu verdienen, wie er in dem Gedicht „Nach England" sagt:

Du willst Brot und einen Herd —
Und auch die mußt du erfechten . . .
Doch du bist dir selbst ein Heer,
Dir voraus mit hellem Singen
Jagt dein Lied, der Taillefer,
Muth und Freude dir zu bringen.
Dann der Wille, dann der Fleiß,
Dann, die alles kann, die Liebe —
Keine Schlacht so grimm und heiß,
Daß die Schar nicht Meister bliebe.

Er selbst als einzelner Mann wäre gern auf der Welle geblieben, als des „Elements Geselle":

Aber nicht bei Mast und Tau,
Nicht auf Planken, sturmdurchnäßten —
Zarte Kinder, müde Frau,
Wollen wandeln auf dem Festen!
Darum wo die Ernte wallt,
Willst du sä'n und willst du pflanzen,
Wo der Lärm der Städte schallt,
Mit im Gliede willst du schanzen:

Auch ein Mann, der Steine bricht,
Auch ein Mann der Eisenhütten!
Lasse nur den Alltag nicht
Deine Dichtung dir verschütten!
Sei, der zwiefach reisig steht,
Auf der frisch erkämpften Grenze,
Tagelöhner und Poet,
Eine beider Würden Kränze.

Freiligrath blieb in London, bis ihn das Revolutionsjahr 1848, welches seine Phantasieträume verwirklichte, nach Deutschland zurückrief. Kurz vorher hatte er die Absicht gehabt, einer Einladung Longfellow's nach Amerika zu folgen. In den Rheinlanden war damals die Kugel im Rollen, Freiligrath trat an die Spitze der demokratischen Partei. Mitten in der Bewegung ließ er seine Lyrik nicht ruhen; jetzt war ihr Charakter ein anderer geworden; statt prophetische Zukunftsbilder zu geben, schloß sie sich an die Ereignisse der Gegenwart an, besang die französische Februar- und die deutsche Märzrevolution und gab der Chronik Europas die Farbenfülle seiner Lyrik. Die Vorliebe für das Erhitzte, Grelle, Gewaltthätige, die er mit Victor Hugo gemein hat und die schon in seinen exotischen Thier- und Menschengebilden nicht zu verkennen war, fand reichen Stoff in den Blut- und Greuelscenen, mit denen die Revolution die deutschen Hauptstädte heimsuchte. Aus solchen Stimmungen ging eins der bedeutendsten, aber auch verfehmtesten Gedichte Freiligrath's hervor: „Die Todten an die Lebenden." Das sind schwertscharf geschliffene Alexandriner von einer zermalmenden Macht des Ausdrucks. Wegen dieses Gedichtes wurde der Dichter in Anklagestand versetzt, aber im October 1848 freigesprochen. Er begab sich dann nach Köln, wo er sich an der Redaction der „Neuen Rheinischen Zeitung" betheiligte; doch schon am 9. Mai 1849 konnte er dieser Zeitung einen dichterischen Kranz auf die Gruft legen:

Aus dem Dunkel flog der tödtende Schaft
Aus dem Hinterhalt fielen die Streiche —
Und so lieg' ich nun da in meiner Kraft,
Eine stolze Rebellenleiche.

Nunmehr begann die politische Reaction in Deutschland ihr Haupt zu erheben. Freiligrath hatte seine zuletzt verfaßten Gedichte unter dem Titel „Neuere politische und sociale Gedichte" herausgegeben. Um verschiedenen Anklagen aus dem Wege zu gehen, begab er sich 1851 wieder nach London, wo er die Filiale der Schweizer Bank länger als drei Lustren hindurch leitete. Seine letzten Lieder, welche die Revolution und die Rebellion feierten, Wien und Blum verherrlichten, den Tod und die schwarz-roth-goldenen Farben besangen, theilten das Geschick der nachmärzlichen politischen Lyrik; den Thaten gegenüber erscheinen die Lieder matt; man verlangte von den Tyrtäen, daß sie selbst zum Schwerte griffen; doch nur Herwegh glaubte sich verpflichtet, diesem Rufe Folge zu leisten, freilich geschah dies in einer Weise, welche die andern Poeten davon abschrecken mußte, Leier und Schwert zu verbrüdern; das Philippi dieses Horaz hieß Dossenbach. So machtvoll die Vorgesänge der Revolution gezündet hatten, ein so wenig lebhaftes Echo erweckten die Nachgesänge.

Mitten im Lärm der Londoner City saß der Dichter nun länger als ein Jahrzehnt in seinem Comptoir, während die politische Bewegung von Jahr zu Jahr mehr zurückstaute und die moralische Niederlage von Olmütz auch die Gemäßigten wieder in das Heerlager der Opposition trieb, die aber unter dem dumpfen Druck der preußischen Restaurationspolitik keine Gelegenheit fand, bedeutsame Lebenszeichen zu geben. Der Alltag verschüttete doch etwas die Dichtung des Kaufmanns; wenn er zu seinem bescheidenen Heim in der Erkerstube der östlichen Vorstadt zurückkehrte, mochte er sich Abends wohl an der frischen Gartenluft erquicken, doch sein ermatteter Geist der

poetischen Schwungkraft entbehren. Nur Sonntags verkehrte er mit Blind und den andern Flüchtlingen in London. Seine Poesie schlug hauptsächlich den Ton der häuslichen Gelegenheitspoesie an; er widmete deutschen Dichtern, dem schwerkranken Mosen und Ludwig Uhland, zu seinem fünfundsiebzigsten Geburtstage, einige poetische Kränze. Doch diese Ergüsse waren selten und von mäßigem Werth. Nur ein tragisches Ereigniß, der Selbstmord jener reichbegabten und vielgenannten Frau, welche der Dichter Kinkel zur Lebensgenossin gewählt hatte, begeisterte Freiligrath zu einem Gedicht, welches seinen besten Inspirationen gleichsteht in warmem Ausdruck der Empfindung, in plastisch-klarer Anschaulichkeit. Das Gedicht beginnt mit den schönen Strophen:

Zur Winterszeit in Engelland,
Versprengte Männer haben
Wir schweigend in den fremden Sand
Die deutsche Frau begraben.
Der Rauchfrost hing am Heidekraut,
Doch sonnig lag die Stätte,
Und sanften Zugs hat ihr geblaut
Der Surreyhügel Kette.

Um Ginster und Wachholderstrauch
Schwang zirpend sich die Meise,
Da wurde dunkel manches Aug'
Und mancher schluchzte leise,
Und leise zitterte die Hand
Des Freundes, die bewegte,
Die auf den Sarg das rothe Band,
Den grünen Lorbeer legte.

Doch wenn Freiligrath's eigene Muse rastete, so gewann er sich doch Zeit ab zu jenen vorzüglichen Uebersetzungen, durch die er einen so hohen Rang einnimmt unter allen denen, welche neue ausländische Lyrik der deutschen Literatur angeeignet

haben. Er übersetzte Longfellow's „Hiawatha", er machte auf einen neuen amerikanischen Dichter, Walt Whitman, aufmerksam, dessen merkwürdige unscandirbaren Streckverse er ins Deutsche übertrug; er vervollständigte frühere Uebersetzungen der Gedichte von Victor Hugo, Tennyson, Felicia Hemans, er übersetzte selbst die alten englischen Sonettisten des 16. und 17. Jahrhunderts: Edmund Spencer, Sir Philipp Sidney, Henry Howard, Earl of Surrey; doch seine englischen Lieblingsdichter blieben Robert Burns, Thomas Hood und Barry Campbell, die Dichter des „socialen Elends", des „Proletariats von Gottes Zorn". Diese Gedichte harmoniren mit den eigenen Gesängen der Revolutionsjahre, in denen der Dichter die rothe Fahne vorantrug und selbst die Julikämpfer von Paris „siegende Geschlagene" nannte. Nehmen wir zu den musterhaft übersetzten Gedichten von Thomas Hood die eigenen Gedichte Freiligrath's: „Rübezahl", „Von unten auf", so muß man ihn den Classiker der Socialdemokratie nennen, die sich erst von ihm abwandte, als er deutsche Kriegslieder gegen Frankreich dichtete und seine internationalen Sympathien dem Aufschwung des nationalen Geistes zum Opfer brachte.

Als im Jahre 1866 der deutsche Krieg ausbrach, erklärte sich Freiligrath in mehreren Gedichten, besonders in dem stimmungsvollen „Westfälischen Sommerlied" gegen diesen Bruderkrieg, wie er ihn damals ansah, in ähnlicher Weise wie Robert Prutz. Er selbst sollte inzwischen von einem harten Schicksal betroffen werden. Die Bankagentur, die er verwaltete, ging ein, und er befand sich ohne Stellung in der Weltstadt. Da wurde in Deutschland eine große Nationalsubscription eröffnet, an deren Spitze sich Ernst Keil mit seiner „Gartenlaube" stellte. Es wurden in Berlin und an andern Orten akademische Aufführungen mit Festreden und Vorträgen Freiligrath'scher Gedichte zu Gunsten dieser Subscription veranstaltet, und die Resultate derselben waren so glänzend, daß des Dichters Alter

und seine Familie gesichert waren. Er siedelte im Jahre 1866 nach Stuttgart über, immer noch grollend mit der neuen Wendung der Dinge, mit Walesrode, Moritz Hartmann und andern Gleichgesinnten in freundlichem Verkehr. Die ungeheure Mehrheit des deutschen Volkes, auch diejenigen, die beigesteuert, um ihm eine sorgenfreiere Existenz zu verschaffen, hatten eine andere politische Ueberzeugung, als die kleine Schar im Schmollwinkel am Neckarstrom. Freiligrath selbst mußte dies noch als eine Kluft empfinden, die ihn von seinem Volke schied. Da kam der Deutsch-Französische Krieg von 1870; die stets bewährte nationale Gesinnung des Dichters half ihm über diese Kluft hinüber; die Sympathien aller Parteien wandten sich ihm zu, als er seine Kriegslieder gegen Frankreich sang, an Zahl gering, an dichterischem Werth so ausgezeichnet, daß sie ihm unter diesen Sängern den ersten Preis verschafften. Im Hymnenstil seiner früheren Revolutionsmarsellaisen dichtete er die Hymne: „Germania", die ähnlich wie die Marseillaise von der Rachel, von den deutschen Tragödinnen auf den Bühnen declamirt wurde, ein Gedicht, das wie mit fliegendem Haar in trunkener Begeisterung in den Kampf stürmt; er dichtete die „Trompete von Vionville", die einzige stimmungsvolle Romanze unserer ganzen Kriegslyrik; er dichtete die poetische Epistel „An Wolfgang im Felde", an den eigenen Sohn, der sich den Krankenpflegern angeschlossen hatte, ein Lied zu Ehren des rothen Kreuzes, und in biblischem Prophetenton, eine Woche vor der Schlacht von Sedan, das Gedicht „So wird es geschehen", in welchem er verkündete, daß ein rächender Blitz den „Zuaven in Purpur" von seinem Sitz niederschmettern werde. Mit diesen Gedichten war Freiligrath auf einmal zu einem nationalen Sänger geworden, der auf einer höhern Warte stand als auf der Zinne der Partei.

Von Stuttgart siedelte der Dichter später nach Canstatt über. In dieser Zeit erschien eine Gesammtausgabe seiner

Dichtungen, nachdem schon vorher in Newyork im Jahre 1858 eine solche sechsbändige Ausgabe veröffentlicht worden war. In London hatte Freiligrath, der von Jugend auf ein ausgezeichneter Kenner der englischen Dichtung war, eine Anthologie: „The rose, thistle and shamrock", herausgegeben; seine eigenen Gedichte in passender Auswahl hatte seine talentvolle älteste Tochter ins Englische übersetzt in der Tauchnitz'schen „Collection of German Authors". An der von Bodenstedt herausgegebenen neuen Uebersetzung der Shakspeare'schen Dramen betheiligte er sich und bewies auch in der poetischen Bewältigung des Altenglischen die gleiche Gewandtheit wie in der Aneignung der neuen englischen Dichter. Im Jahre 1875 unternahm der Dichter die Herausgabe eines literarischen Unternehmens, welches ihm von der überaus thätigen Hallberger'schen Verlagsbuchhandlung in Stuttgart übertragen worden war und zu dessen Leitung er wohl mehr als irgend ein anderer deutscher Autor befähigt war, eines „Illustrated Magazine", welches eine autorisirte Auswahl des Besten bot, was die englische Presse jenseits des Kanals und des Oceans veröffentlicht hatte.

Sorgenfrei und glücklich in seiner Familie, nur durch den Tod des zweiten Sohnes tiefbetrübt, lebte der Dichter in Cannstatt, mitten in einer anmuthigen Gegend, auf welche die Fenster seiner Wohnung ihm den freundlichen Ausblick gestatteten. Seine beiden Töchter Käthe und Louise hatten sich 1867 und 1868 mit deutschen Kaufleuten vermählt und leben in London, sein Sohn Wolfgang im Westen Amerikas. Leider zog ihm ein Unfall auf der Pferdeeisenbahn ein längeres Siechthum zu, in dessen Folge, wie es scheint, auch der Tod eintrat. In der Nacht vom 17. zum 18. März 1876 schied der Dichter aus dem Leben. Glänzend war seine Leichenfeier. Walesrode und Karl Mayer hielten ihm die Grabesrede, der letztere mit der Verwahrung, daß des Freundes politischer Standpunkt nicht der seinige gewesen sei.

So sind sie fast alle heimgegangen, welche bei dem Beginn des fünften Jahrzehnts unseres Jahrhunderts den vielgefeierten Chor der politischen Lyrik bildeten; rasch hintereinander sind sie gestorben, Prutz und Hoffmann von Fallersleben, Herwegh und Freiligrath, und einige Jahre nach dem Tode des westphälischen Sängers folgte ihm auch der kosmopolitische Nachtwächter ins Grab. Freiligrath selbst gehört unserer Literatur dauernd an, da er Einzelnes geschaffen, was den schönen Stempel der Unvergänglichkeit an der Stirn trägt. Auch dem Menschen Freiligrath gebührt ein ehrenvolles Zeugniß. Wenn er auch in den Jahren politischer Erhitzung mit phantasievoller Beweglichkeit seinen Standpunkt wechselte, so hat er doch nie gegen seine Ueberzeugung geschrieben und jede Zeile seiner Gedichte trägt das Gepräge des ganzen Menschen, ist die poetische Wiedergabe seines eigensten Wesens. Wie auch das Urtheil der Parteien über ihn schwanke, er blieb ein Liebling der Nation, wie er es in den bescheidenen schönen Versen anerkannte:

Geliebt zu sein von seinem Volke,
O herrlichstes Poetenziel!
Loos, das aus dunkler Wetterwolke
Herab auf meine Stirne fiel!
Ob ich's verdien'? Ich darf nicht rechten!
Ihr wollt nun einmal Kränze flechten!
Ich halte stolz ihn in der Rechten,
Den mir zu flechten euch gefiel.

Emanuel Geibel.

Der Tod Emanuel Geibel's hat im deutſchen Volke allgemeine Trauer hervorgerufen, und wir wollen die Zeichen dieſer Trauer nicht gering anſchlagen: die deutſche Lyrik hat, als ihr hervorragendſter Vertreter dahinſchied, wieder einmal die Theilnahme der Nation gefunden; man beſann ſich darauf, daß es auch noch Dichter in Deutſchland gibt, nicht bloß Staatsmänner und Generale, nicht bloß Politiker und Alterthumsforſcher, Publiciſten und Journaliſten, Bühnenfabrikanten und Operettendichter, ſondern wirkliche Dichter, denen die echte Muſe ihre Gunſt und Inſpiration geſchenkt hat. Und bei Geibel war dieſe Mahnung um ſo lebhafter, als er zeitlebens nichts hat ſein wollen als ein Dichter, der den höhern Stil und die höhern Formen pflegte, niemals vom Kothurn herabſtieg, ſich nie der journaliſtiſchen Tagesarbeit widmete, nie dem Leſebedürfniß des großen Publikums huldigte: ein Lyriker de pur sang und ein Dramatiker nur in jenen höhern Formen, in denen auch der Pulsſchlag der Lyrik lebendig iſt und welche das os magna sonaturum verlangen.

Die Theilnahme an dem Schicksal des Dichters war um so größer, als er seit langen Jahren das Märtyrerthum einer schmerzhaften Krankheit zu erdulden hatte, wie Heinrich Heine in seiner „Matratzengruft" der Rue d'Amsterdam. Geibel war freilich nicht so ganz dem gleichen Los der Einkerkerung verfallen: als ich ihn vor etwa einem Jahrzehnt in Lübeck besuchte, da klagte er wohl über die andauernden Schmerzen, die ihn des Nachts und am Tage quälten und ihm nur gegen Abend einige Stunden Ruhe gönnten: aber er konnte doch das Zimmer verlassen; er besuchte mich im Bade Travemünde, wo wir einige Stunden hindurch in heiterster Laune verkehrten. Vor allem hatte er sich geistigen Lebensmuth bewahrt, und so wenig in seinen Gedichten der Thranlampengeruch des Heine'schen „Romanzero" die geistige Atmosphäre mit seinem Qualm erfüllte: so wenig verbreitete in seinem Krankenzimmer der diabolische Witz des Heine'schen Pessimismus seinen beißenden Schwefelgeruch. Beide Dichter waren ja von Haus aus mit ganz verschiedenen Stichwörtern auf die Bühne der deutschen Lyrik getreten.

Das Leben Emanuel Geibel's ist wie seine Dichtungen klar und durchsichtig: keine herausfordernden Widersprüche, keine Ader des Skepticismus, keine zweifelhafte, noch weniger zweideutige Beleuchtung, nichts Frivoles, Hypergeniales, keine Verirrungen überschäumender Kraft — eine, wir möchten sagen geradlinige Entwickelung aus allgemein verständlichen Voraussetzungen zu ebenso verständlichen Zielen charakterisirt Leben und Werke dieses Dichters. Er ist nicht wie Beatrice unter einem tanzenden Stern geboren — keine Ironie des Schicksals hat einen Poeten von gesundem und schlichtem Empfinden in verwickelte Lebenslagen gebracht, in jene dämonischen Zwickmühlen, die wir aus dem Leben anderer Dichter kennen. Man vergleiche z. B. das Leben Schiller's mit demjenigen Geibel's. Welcher Sturm und Drang, welche Gewaltsamkeit in der

Jugend des erstern! Und wie glatt verläuft die Biographie Geibel's durch Gymnasium, Abiturientenexamen, Universitätsstudien, eine Hauslehrerstellung, die allerdings dadurch einen poetischen Reiz gewinnt, daß sie dem Dichter im Schatten der Akropolis und an den Ufern des Kephissos zutheil wird! Dazu Liebe und Dichtkunst — beide ohne große Katastrophen in friedlicher Entfaltung.

Emanuel Geibel ist am 18. October 1815 in Lübeck geboren, besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt und bezog im Jahre 1835 die Universität Bonn, um Theologie und Humaniora zu studiren. Zu August Wilhelm von Schlegel, den schon Heine etwa ein Jahrzehnt früher kennen gelernt hatte und der diesem schon damals wie eine Mumie vorkam, trat der junge Student in kein näheres Verhältniß, wohl aber zu Ernst Moritz Arndt, dessen tüchtige und frische Natur ihn anzog. Im Jahre 1836 war Geibel nach Berlin übergesiedelt, und hier fand er Anregungen, die auf sein ganzes künftiges Leben Einfluß ausübten. Da interessirte ihn zunächst Steffens, von dem er selbst schreibt: „Selten habe ich an einem Menschen eine solche Gabe der Rede gefunden. Er begann leise und langsam; aber allmählich entwickelte sich ein wunderbares Leben auf seinen Zügen; seine Augen glänzten, die Bewegungen wurden heftiger und die Worte strömten von den Lippen wie ein übertretender Wildbach, der sich ein neues Felsenbett bricht und Steine und Bäume in Wirbeln mit sich fortreißt.“ Desto schweigsamer erschien Neander, während der wegen seiner herben Kritik gefürchtete Lachmann, ein kleiner, feiner, blonder Mann mit Frack und Brille, dem jungen Studenten eine unerwartet freundliche Aufnahme zutheil werden ließ. Ein Besuch bei Chamisso war um so mehr geboten, als der junge Poet ihm schon von Bonn aus Gedichte für den „Musenalmanach“ eingesendet hatte. Chamisso, in einen langen faltigen Schlafrock gehüllt, sprach mit einem französischen Accent; der Greis zeigte

noch jugendmuthige Kampfesluſt in ſeinem Weſen. Raupach erſcheint als ein kleines zuſammengekauertes Männchen mit ſchwarzer Perücke und ſchwarzer Hornbrille. Näher wurde das Band, welches Geibel mit Otto Gruppe verknüpfte und welches zunächſt mit dem Intereſſe beider Dichter für die römiſchen Elegiker zuſammenhing. Franz Kugler's Gedichte hatten ſchon früher einen tiefen Eindruck auf Geibel gemacht; die Liebenswürdigkeit des Menſchen zog dieſen nicht minder an, bald wurde er wie ein Mitglied der Familie angeſehen. So erzählt Karl Goedeke in ſeiner Biographie.

Jene Kreiſe, vor allen Bettina, die ſich ſtets menſchenfreundlich bethätigte, ſorgten auch für des Dichters Fortkommen. Durch Savigny's Empfehlung erhielt er eine Hauslehrerſtelle in Griechenland bei dem Geſandten von Katakazi (1838—40). Es kam in ſein Leben hier ein anderes Colorit: die Platanen und Oelbäume warfen einen claſſiſchern Schatten auf den Pfad des Poeten als die Linden und Ulmen der Heimath. Die Nichte des Geſandten, Maria Soſiano, ein wildes leidenſchaftliches Mädchen mit dunklen Locken und blitzenden Augen, war mindeſtens eine angenehme Abwechſelung für den Dichter der blonden Minne; doch er erinnerte ſich, da er kein Spielhagen'ſcher Hauslehrer war, der zwiſchen ihm und ihr gezogenen Kluft und widmete ihr nur ein Sonett: „Der Unbekannten." Die Eindrücke, welche Geibel in Griechenland empfing, haben freilich nur auf das Colorit einzelner Gedichte eingewirkt. Wie ganz anders iſt dies bei Byron der Fall. Hellas hat ſeiner Muſe einen unverkennbaren Schwung gegeben; allerdings iſt auch ein großer Unterſchied zwiſchen einem engliſchen Lord und einem deutſchen Hauslehrer. Die Erfahrungen, die der Dichter in ſeiner untergeordneten Stellung ſammelte, konnten nur von geringem Intereſſe ſein.

Nach ſeiner Rückkehr führte Geibel in Deutſchland in den Jahren 1840—52 ein Wanderleben. Ein ganzes Jahr lebte

er als Gast des Freiherrn von Malsburg in Escheberg, wo er in der Bibliothek eine große Sammlung romanischer Dichtungen fand, die ihm eine Fülle von Anregungen gaben. In dem Ostseebade Heringsdorf hatte er die Bekanntschaft des schlesischen Fürsten Carolath gemacht, der ihn zu sich einlud: er verweilte mehrfach längere Zeit auf seinen Gütern. Eine Zeit lang lebte Geibel als Gast Freiligrath's in Sanct Goar, als Gast von Justinus Kerner in Stuttgart und Weinsberg. Einen festern Halt gewann sein Leben erst, als er sich 1851 mit Amanda Trümmer verlobt hatte und 1852 von König Maximilian nach München als Ehrenprofessor berufen wurde.

Es ist dies die erste Epoche in Geibel's Leben, die wichtigste und entscheidendste: denn ihr verdankt er seinen Dichterruhm. Durch seine im Jahre 1840 herausgegebenen „Gedichte" wurde er ein Lieblingspoet des deutschen Publikums und ist es bis auf den heutigen Tag geblieben, wo die Cotta'sche Buchhandlung in Stuttgart die 100. Auflage derselben, die Säcularausgabe, veranstaltete und den Dichter damit überraschen wollte: eine Ueberraschung, die durch seinen Tod vereitelt wurde.

Jene „Gedichte" erschienen in einer Zeit, in welcher die politische Lyrik in Deutschland zu fast alleiniger Herrschaft gelangte; sie wurden anfangs von der Kritik wenig beachtet, welche beim Beginn der vierziger Jahre ihr ausschließliches Augenmerk auf die Sänger der politischen Opposition gerichtet hatte und auf alles, was daneben im deutschen Dichterwalde zwitscherte, nur einen beiläufigen Blick warf. Allmählich aber brachen sie sich Bahn beim Publikum, und gerade die Hochfluth der politischen Lyrik warf dies Strandgut an eine geborgene Stelle, wo sich alle daran erquickten, denen der Lärm des Tages unwillkommen war. Da waren die Aesthetiker, welche jene gefeierte Lyrik für aufgebauschte Rhetorik hielten und sich daher den stillen Sängern zuwendeten, die das nicht politisch angekränkelte Lied pflegten; da war die große Zahl der Conser-

vativen, welche sich freuten, hier einer Gesinnung zu begegnen, die nicht rühren wollte an allem Bestehenden; da waren die Religiösen, denen die Kirchenfeindlichkeit und der oft herausfordernde Atheismus der von den Jung-Hegelianern gefeierten politischen Lyriker ein Dorn im Auge war und die sich einem Dichter zuwendeten, dessen religiöse Gesinnung sich oft in schlichter und warmer Weise aussprach; da waren vor allem die Frauen, welche, sonst die treuesten Pflegerinnen der lyrischen Dichtung, in ihrer Mehrheit sich von den feurigen Kampfesliedern abwendeten, indem sie für ihre Toilettentische Gedichtsammlungen verlangten, die ihnen sanftere Anregungen boten.

Emanuel Geibel verdankt den großen Erfolg seiner ersten Sammlung gerade der von ihm so heftig befehdeten politischen Lyrik: es war der Rückschlag gegen dieselbe, der eine so große Zahl von Lesern und Leserinnen um die poetische Fahne einer friedlichen, stillen, frommen Lyrik versammelte. Sie erschienen zur rechten Zeit; das Tempo war aufs glücklichste getroffen. Das Tempo ist in der Geschichte und in der Literaturgeschichte so wichtig für den Erfolg wie im Schauspiel und in der dramatischen Dichtung. Der innere Werth wird dadurch freilich nicht berührt; aber es bedarf nur eines geringen Skepticismus, um die Ueberzeugung zu gewinnen, daß Werthvolles von der Ungunst der Umstände auf lange Zeit, vielleicht für immer unterdrückt und minder Bedeutendes durch den glücklichen Moment so hervorgehoben werden kann, daß ihm auf lange hinaus die Gunst der Menge gesichert ist; denn der Erfolg multiplicirt sich stets mit sich selbst und erreicht in solcher Weise die höchsten Potenzen.

Uns ist es fraglos, daß, wenn die ersten Geibel'schen Gedichte ein Jahrzehnt später erschienen wären, dieselben, obgleich und weil sie dann in eine Epoche der Reaction fielen, nicht entfernt den gleichen Eindruck gemacht hätten, sowie umgekehrt, daß

Geibel's spätere Gedichte, denen wir bei weitem den Vorzug geben, im Jahre 1840, weil sie selbst zum größten Theil mit politischem Inhalt gesättigt sind, sich nie die Grundlage eines so phänomenalen Erfolges erworben hätten wie jene erstere Lyrik.

Natürlich setzt ein solcher Erfolg auch Vorzüge der Dichtwerke und der Dichtweise voraus; sie fehlen Geibel's ersten „Gedichten" keineswegs; aber die größere Zahl derselben besteht aus formgewandten Nachdichtungen, und daß sie eine bedeutende geistige Physiognomie zur Schau getragen hätten, werden die wärmsten Verehrer des Dichters nicht behaupten können. Am wenigsten zeigen sich die gewaltigen Eruptionen einer ursprünglichen vulkanischen Kraft, wie wir sie bei schöpferischer Originalität öfter finden.

Daß diese erste Sammlung vorzugsweise den Charakter des Eklekticismus trug, giebt auch Geibel's Biograph Goedeke zu: ja wir brauchen blos den Nachweis zu wiederholen, den er selbst hierfür geliefert hat. Da finden sich Anklänge an Heine und Franz Kugler; Gedichte wie „Rothenburg" erinnern an den „Schutt" von Anastasius Grün; im kriegerischen Genrebild „Der Husar" klingt ein Ton Nikolaus Lenau's hindurch. Einige Berliner Gedichte, wie „Ich bin die Rose auf der Au'", und „Wenn die Sonne heiter lächelt", gemahnen durch ihren gleichförmigen Bau und die ausgesprochene Bildlichkeit an Friedrich Rückert, wie auch die spätern „Schleswig-Holsteinschen Sonette" ganz im Ton der „Geharnischten Sonette" gedichtet sind. Von dem „Mädchen von Albano" sagt Goedeke, daß Geibel es einmal in Gaudy's Manier habe versuchen wollen; in „Clothar" zeige sich in dem feinlaunigen Gemisch von behender Satire und lyrischem Schmelz die Einwirkung des „Don Juan" von Byron: in der That erinnert schon die erste Strophe sehr deutlich an dies Vorbild. Die Einflüsse Chamisso's und Freiligrath's sind in spätern Gedichten unverkennbar; besonders zeigt der „Sklave" deutlich die formelle Einwirkung der Freilig-

rath'schen Darstellungsweise schon im Bau der Strophe; in Gedichten wie der „Tscherkessenfürst", „Der Alte von Athen", zeigt sich eine Mischung von Freiligrath und Herwegh; denn auch dieser politische Gegner hatte Einfluß auf Geibel's Dichtweise, und überall, wo sie einen pathetischen Ton anschlug, bemerkte man die Herweghschen Gesten; ja das Gedicht, das er im Jahre 1843 gegen den Vorsänger der revolutionären Lyrik schleuderte, klingt wie eine Herwegh'sche Antistrophe in einem Wettgesang:

Ich sing' um keines Königs Gunst,
Es herrscht kein Fürst, wo ich geboren;
Ein freier Priester freier Kunst
Hab' ich der Wahrheit nur geschworen.
Die werf' ich keck dir ins Gesicht,
Keck in die Flamme deines Branders,
Und ob die Welt den Stab mir bricht,
In Gottes Hand ist das Gericht;
Gott helfe mir — ich kann nicht anders.

Hierzu kommen noch Gedichte, die den Ton der nordischen und serbischen Balladen anschlagen.

Gerade wenn man diese Nachweise Goedeke's verfolgt und ergänzt, könnte man zu dem Schluß kommen, daß die ganze erste Sammlung nichts sei als eine Anthologie, ein geschickt zusammengebundener Strauß von den verschiedensten Blumen des Parnasses; ja Böswillige könnten behaupten, die Muse Geibel's sei nur eine geflickte Lumpenkönigin oder eine Spottdrossel, welche mit ausnehmendem Geschick und bewundernswerther Virtuosität den Gesang aller Vögel im deutschen Dichterwalde nachahme, denen die Natur eine eigene Weise gegeben habe.

Dabei würde man aber das wichtigste Moment vergessen, welches Geibel's Dichterruhm begründet und rechtfertigt; alle diese Nachdichtungen, wenn man sie so nennen will, bewegen

sich in einem geläuterten Medium, in jener harmonischen Mitte, welche den Originaldichtern nicht erreichbar war; sie haben alle einen edlen warmen Ton und sind von einem feinsinnigen Kunstgeschmack gestaltet. Der Dichter vermeidet den Bilderwust Anastasius Grün's, Freiligrath's Bizarrerien in Bild, Wort und Reim, Herwegh's oft ins Blaue hineingesticulirende Kraftsprache; alles das klärt sich in der Filter der Geibel'schen Dichtweise. Am bezeichnendsten ist sein Verhältniß zu Heine: dieser seiner Eigenart widerstrebendste Dichter hatte dennoch in erster Jugend große Macht über ihn gewonnen und gehörte, mit den nöthigen Vorbehalten, zu seinen Lieblingen. Als ich mit Geibel in Travemünde vor etwa zehn Jahren beim Glas Champagner saß und mit ihm den damals noch nicht von den baltischen Wogen verwüsteten Uferpark durchwanderte: da gefielen wir uns beide im Hersagen Heine'scher Lieder und Gedichte, und ich freute mich, wie der alternde Sänger der keuschen blonden Minne das kecke Evangelium Heine von Anfang bis zu Ende, Vers für Vers, auswendig konnte. Doch schon der junge Student wußte sich von Heine's Einfluß zu emancipiren; wenn er selbst dichtete, so begann er in Heine'scher Manier; aber er ließ das Lied voll und rein austönen, ohne jeden mephistophelischen Beigeschmack, ohne den sarkastischen Mißton, der bei Heine am Schluß die ganze Harmonie zerstörte. Ein Volkssprichwort sagt, daß der Teufel auf alles seinen Schwanz lege; diesen Teufelsschwanz, der sich meist um die Schlußverse der Heine'schen Lieder ringelt, hat Geibel's Muse stets rechtzeitig coupirt.

Hierzu kam, daß er in Griechenland Platen und bei diesem Dichter das Geheimniß der geläuterten Form studirte, das ihm seine classischen Studien längst offenbart hatten, wie er denn auch in Uebersetzungen der classischen Dichter seine eigene Formgewandtheit bewährte. Platen kann als Heine's Gegenpol in der neueren Literatur gelten, ganz abgesehen von der

persönlichen Feindschaft der beiden Dichter: doch auch dem Einfluß Platen's gab sich Geibel nicht unbedingt hin; er vermied es zeitlebens, die künstelnde Rhythmik jenes Sängers nachzuahmen, welche den Odenschwulst nur allzu oft im Gefolge hatte.

Die ersten Gedichte Geibel's hatten rasch ein großes Publikum gefunden; als er mit solcher Energie gegen Herwegh sich wandte, wurde er der Lieblingsdichter der Conservativen und politisch Gemäßigten in Deutschland. Der König von Preußen gewährte ihm eine Pension von 300 Thalern; auch Freiligrath war, wie wir gesehen, im Besitze einer solchen Pension; gegen beide wandte sich Herwegh in einem sarkastischen Gedicht. Doch so sehr Geibel der damaligen politischen Lyrik einen Absagebrief geschrieben hatte: so wenig konnte er sich selbst von den Zeiteinflüssen freimachen, welche einmal die Dichter in die Bahn solcher Lyrik trieben. Im Uebrigen war sie ja nicht wie ein Meteorstein vom Himmel gefallen, sondern von den griechischen Elegikern ab bis zu den Minnesängern und den neuesten englischen und französischen Poeten heimisch auf dem Parnaß aller Zeiten. Nur gab ihr Geibel eine positive Wendung; er durchhauchte sie mit einer nationalen Begeisterung, welche eine Kampfesstellung gegen die äußern Feinde Deutschlands einnahm. Der Schleswig-Holsteinsche Krieg begeisterte ihn zu seinen „Schleswig-Holsteinschen Sonetten", welche nebst andern bis dahin einzeln erschienenen Gedichten in die Sammlung „Juniuslieder" (1848) aufgenommen wurden. Auch hier herrscht das Lied und das Gemälde vor, wie in den ersten „Gedichten" das Situationsbild, z. B. „Der Tscherkessenfürst", „Ein Negerweib"; doch wenn auch dasselbe noch nicht wie in den spätern Sammlungen in die reifere Form der Ballade übergeht, nicht vom Pulsschlag der Action, des epischen Fortgangs beseelt wird, so sind es doch sympathische, nationale Gestalten, die der Dichter jetzt heraufbeschwört, wie in dem

schönen Gedicht „Eine Septembernacht", wo er im Lübecker Rathskeller in einer Vision die Gestalten von Wullenweber und Markus Meyer auftauchen sieht. Da hält der Schatten des ersten Lübecker Helden eine begeisterte Anrede an das deutsche Volk — und wir befinden uns mitten in der politischen Lyrik. Strenge Kunstrichter könnten von Tendenz sprechen; denn die feindselige Wendung gegen dänische Vergewaltigung, welche damals die deutsche Volksstimmung beherrschte, prägt sich mit ganz unmittelbarem Bezug auf die damalige Gegenwart in diesen Strophen aus, deren Ton und Schwung derartig ist, daß sie Herwegh gedichtet haben könnte:

Es geht ein heil'ger Sturm von Stadt zu Stadt;
Sie spüren's all, erwacht aus schwerem Traum.
Deutschland ist eins und jeder ist ein Blatt
Am riesengroßen Wunderbaum.
Schon grollt man jedem fremden Uebermuth,
Schon zürnt der Süden, ist der Norden fröhnig;
Hinweg denn mit dem knechtischen Tribut,
Dem Schoß an jenen Inselkönig!

Frischauf, mein Volk, du großes Vaterland,
Dreieinig, wie ich's nimmer durfte schauen,
Vollführe du, was mir im Herzen stand,
Zu Masten laß des Forstes Tannen hauen.
Dein sei der Sund, der dich nach Westen weist,
Der Weg des Meeres dein, ein glorreich Lehn!
Mit Kugeln gib den Zoll — es soll mein Geist
Am Steuer deines Heerschiffs stehn.

Die in die „Juniuslieder" aufgenommenen „Zeitstimmen", die „Sonette für Schleswig-Holstein", „Die deutschen Klagen vom Jahre 1844" gehören entweder ausschließlich in das Gebiet der politischen Lyrik, oder in jenes der Zeitstimmungen und Tendenzen, denen der Dichter politischen Ausdruck gibt.

Herausfordernder Kampfesmuth ist diesen Gedichten fremd; der Dichter warnt sogar:

O hüte dich, zu spielen mit dem Schwerte,
Ein Dämon wohnt, ein feindlicher, im Eisen;

man weiß daher nicht, was die „Mahnung zur That" in einem andern Sonett so recht bedeuten soll. Damals ging die Bewegung der Geister dahin, jeden Cultus des Genies auszuschließen, das Volk solle sich selbst aufraffen. Geibel aber singt in dem Sonett: „Was Noth thut.":

Was frommt uns aller Witz der Zeitungskenner,
Was aller Dichter ungereimt Geplänkel
Vom Sand der Nordsee bis zum wald'gen Brenner?
Ein Mann ist noth, ein Nibelungenenkel,
Daß er die Zeit, den altgeword'nen Renner,
Mit eh'rner Faust beherrsch' und eh'rnem Schenkel.

Die Poesie ahnte einen Kaiser Wilhelm und Fürsten Bismarck; aber sie war im offenen Widerspruch mit der geistigen Gleichmacherei der Zeitgenossen. Auch in den Liedern der Sammlung finden wir nicht blos den geläuterten Heine, dem der Giftstachel ausgebrochen ist: sie haben einen selbstständigern warmen und innigen Ton.

Inzwischen trat im Leben des Dichters eine günstige Wendung ein: er konnte sich in München, nachdem ihn der König Max dorthin berufen, einen eigenen häuslichen Herd gründen. Es ist bekannt, daß der für Kunst und Wissenschaft sich warm interessirende Fürst einen Kreis von Gelehrten und Dichtern um sich versammelte. Die Geschichte dieser Tafelrunde des Münchener Königs ist noch nicht geschrieben, wenn auch einzelne Mittheilungen darüber in die Oeffentlichkeit gedrungen sind. Neben gefeierten Gelehrten, wie dem großen Chemiker Liebig, waren hier die Dichter zu finden, deren Namen in der neueren deutschen Literatur besten Klang hat. Da sah man die hohe Gestalt Dingelstedt's, der als Theaterintendant nach

München berufen worden war, dieſen von unruhigem Ehrgeiz entflammten Poeten von echtem Beruf, der aber auch mit einer ſchneidenden Schärfe des Sarkasmus ausgerüſtet war; man ſah Mirza Schaffy's Geſicht voll lächelnder milder Weisheit und den Raſaelskopf Paul Heyſe's, der als Novelliſt und Dichter in Goethe's Fußſtapfen trat; Franz Löher, Adolf Friedrich von Schack, damals mehr als Gelehrter gefeiert, und andere Männer, deren Namen von beſtem Klang waren, fanden ſich hier unter den Auſpicien des königlichen Mäcen zuſammen. Daneben beſtand eine humoriſtiſche Geſellſchaft der Münchener Dichter, deren Geheimniſſe Heyſe in ſeinen Novellen und Romanen ausgeplaudert hat, das Krokodil, und hier vereinigten ſich des Königs Gäſte mit andern namhaften und ſtrebſamen Poeten. Hermann Lingg, Julius Groſſe, Felix Dahn, Melchior Meyr, Hans Hopfen: die beſten neuen Lyriker, deren Gedichte jetzt die Zierde aller Anthologien bilden, gaben ſich im „Krokodil" ein Rendezvous. Welche Fülle von Anregungen für Geibel, der alsbald in dieſen Kreiſen die führende Stellung einnahm, ſchon nach dem Rechte der Anciennetät; denn Geibel's Gedichte waren geprieſen und verbreitet worden, Jahre vorher, ehe der „Kosmopolitiſche Nachtwächter" zu ſeinem Horn griff und ehe der „Weiſe von Tiflis" in neuer Schale die Früchte credenzte, welche Hafis in den Zaubergärten von Schiras gebrochen hatte.

In die Zeit des Münchener Aufenthalts fallen Geibel's „Neue Gedichte" (1856) und „Gedichte und Gedenkblätter" (1864). In den erſtern erſcheint Geibel's Dichterphyſiognomie am bedeutendſten: es ſind darin Gedichte von großartigem Schwung und Tiefe der Gedanken enthalten, mit jener geſchichtsphiloſophiſchen Symbolik, wie ſie Hermann Lingg liebt, deſſen Gedichte Geibel zwei Jahre vorher 1854 herausgegeben hatte. Die Beſchäftigung mit dieſem talentvollen Poeten, deſſen oft nicht regelrechte Formen Geibel mit erprobter Gewandtheit

gerade rückte, mag ihm die Anregung zu ähnlichen hymnenartigen Ergüssen gegeben haben. Prächtig und machtvoll ertönt der „Mythus von Dampf"; er endet mit einer weltgerichtlichen Vision; sie zeigt uns, wie die Elemente, Wasser und Feuer, sich befreien und den Tag des Zorns über den Uebermuth des Menschengeschlechtes heraufführen:

Wenn ihr dereinst in Eisenbande
Des letzten Eilands Wildniß schlugt,
Wenn trunken ihr durch alle Lande
Die Fackel stolzer Weisheit trugt,
Wenn dann von euern Königssesseln
Ihr greifet nach des Himmels Schein:
Dann springen jählings unsre Fesseln,
Dann bricht der Tag des Zorns herein.

Dann wird des Vaters Krone blitzen
Und jeder Blitz ist Weltenbrand;
Dann wird bis zu der Berge Spitzen
Die Mutter ziehn ihr Schaumgewand:
Dann will ich selbst auf freier Schwinge
Durchs All, Zerstörung brausend, wehn,
Und überm Trümmersturz der Dinge
Aufjauchzen und in Nichts vergehn.

Das ist echter Psalmenton; er herrscht noch mehr in dem Gedicht „Babel", einer Kaulbach'schen Freske in lyrischer Form. Die Tendenz ist dieselbe wie im „Mythus von Dampf"; über das titanische Streben der Menschen und ihren Uebermuth bricht das Gericht herein. Meisterhaft sind die letzten Strophen des Gedichts:

Und Gesichter voll Angst wie der Marmor so blaß,
Und Lippen voll Fluchs und gestammeltem Haß,
Und verworrener Hader und hastige Flucht,
Und Gewieher und Wagengedröhn durch die Nacht.

Wie Spreu vor dem Wirbel nach Süd und nach Nord
Gegen Aufgang und Niedergang ſtoben ſie fort;
Und die Fackel des Brandes erleuchtete ſtumm
Ihren Pfad — und kein einziger ſchaute ſich um.
Und das Feuer verglomm und die Flucht war vertoſt
Und es graut' und die Sonne erhub ſich im Oſt;
Doch in ſchweigender Oede gewahrte ſie nichts
Als den wehenden Schutt auf der Statt des Gerichts.

Einen ſkeptiſchen Zug hat das Gedicht „Der Bildhauer des Hadrian": ein Spiegelbild für das künſtleriſche Schaffen der Gegenwart bietet uns hier die römiſche Kaiſerzeit:

O Fluch, dem dieſe Zeit verfallen,
Daß ſie kein großer Puls durchbebt —

und weiterhin heißt es:

O troſtlos kluges Auserleſen,
Dabei kein Blitz die Bruſt durchzückt,
Was ſchön wird iſt ſchon dageweſen,
Und nachgeahmt iſt was uns glückt;

dem Leben fehlt der Inhalt, der Glaube iſt dahingeſunken:

Und keine neue Kunſt mag werden,
Bis über dieſer Zeiten Gruft
Ein neuer Gott erſcheint auf Erden
Und ſeine Prieſterin beruft.

Offenbar iſt über den ſonſt ſo glaubensfeſten Dichter eine ſkeptiſche Stimmung gekommen, die indeß nirgends zu einer directen Vergleichung zwiſchen unſerer Zeit und derjenigen führt, der das kunſt- und culturgeſchichtliche Bild entnommen iſt, die aber doch in zahlreichen Anklängen an die Verwandtſchaft beider Zeitalter mahnt. Einen ähnlichen ſkeptiſchen Zug zeigt die „Sehnſucht des Weltweiſen"; doch hier iſt der Schluß die Verheißung der chriſtlichen Erlöſung, welche der halben Kunde, dem dunkeln Deuten und Suchen ein Ende macht:

Dann wird der Baum der Menschheit grünen,
Dann werden ihren alten Zwist
Der Himmel und die Erde sühnen
Durch den, der beider theilhaft ist.
Ein sanftes Leuchten wird durchdringen
Des Schicksals unverstand'ne Pein;
Das Leben wird den Tod verschlingen
Und ein Gesetz der Liebe sein.

Diese beiden Gedichte erinnern in Ton und Haltung an Schiller's „Ideale" und „Die Götter Griechenlands", obschon sie in der Tendenz ihnen entgegengesetzt sind.

Eine geschichtsphilosophische Fresko ist auch „Der Tod des Tiberius", das markigste Situationsbild, welches Geibel geschaffen hat. Das Zusammenbrechen des wüsten, vom Fieber und Todeskampf geschüttelten Despoten ist mit dramatischer Energie geschildert. Die christlich-germanischen Perspectiven, in die Träumereien eines deutschen wachthaltenden Kriegsknechtes verlegt, geben einen visionären Abschluß.

Diese Gedichte bezeichnen den Höhepunkt dessen, was Geibel als lyrischer Dichter geschaffen hat. Das geschichtliche oder vielmehr geschichtsphilosophische Situationsbild haben außer ihm Hermann Lingg, in neuer Zeit noch Wilhelm Jensen und Julius Grosse gepflegt, abgesehen von zahlreichen jüngern Dichtern, denen selten auf diesem Gebiet ein kühner Wurf gelang. Geibel selbst hatte sich von seinen anfänglichen weichen Gefühlsgedichten und bunten Völkerbildern zu Gedichten von geistiger Bedeutung und kräftiger Haltung erhoben. Doch auch an Liederblüthen fehlt es in den „Neuen Gedichten" nicht; ihr Duft ist eigenartiger als derjenige der ersten zum Theil auf der Gemeindewiese der deutschen Lyrik gepflückten Liederblumen. Es finden sich einige reizende Gedichtchen darunter:

Wie flüchtig rinnt die Stunde
Da in verschwiegner Gluth

Sich wieget Mund zu Munde
Und Herz an Herzen ruht —

oder:

Wenn es volle Rosen schneit,
Wenn es Liebe regnet,
Oeffne, Herz, dem Glück dich weit,
Das so hold dich segnet.

Der Dichter hatte das Unglück, in München seine Gattin zu verlieren; die Tagebuchsblätter „Ada" enthalten die Nänie, die er ihr nachgeweint hat: Erinnerungen an das genossene Liebesglück und schmerzvoll wehmüthige Stimmungen in krystallklarer Form.

Es ist auffallend, daß in den „Neuen Gedichten", in denen Geibel den Uebergang vom Situationsbild zur Ballade machte, ihm auf diesem Gebiete kein Wurf recht gelingen wollte. „Des Deutschritters Ave", „Die Windsbraut", „Herr Walther", „Der reiche Mann von Köln" und die andern Balladen sind geradezu unbedeutend zu nennen. Es kam dies wohl daher, daß Geibel den volksthümlichen Ton der Balladendichtungen zu treffen suchte, und dieser lag nicht im Kreise seiner Begabung. Erst als er den hohen und vollen Ton seiner Situationsbilder mit in seine Balladen aufnahm, hat er auch auf diesem Gebiet Treffliches geschaffen. In den „Gedichten und Gedenkblättern" (1864) findet sich eine überaus dramatische Ballade: „Bothwell"; außerdem gehören „Omar" und „Schön Ellen" zu den besten Erzeugnissen des Dichters in lyrisch-epischer Form. Bei der letzteren ist der alte Balladenton auf einen ganz modernen Stoff angewendet: die Rettung der Belagerten in Lucknow durch den Heranmarsch der schottischen Regimenter; doch geht hier die Nachahmung des Lakonischen zu weit; man erfährt nicht, wo und wann die Handlung spielt. Bei einem modernen Stoffe, wo wir ganz genau den Pibrochston hören und den Hochlandsplaid sehen, ist ein Rohrfeld nicht genügend, uns

nach Hindostan zu versetzen. Bei der Fülle von Anekdoten, welche die Zeitungen alltäglich bringen, verhallt die Kunde eines einzelnen Vorfalls allzu schnell, und es heißt die poetische Licenz zu weit treiben, wenn man ihn als bekannt voraussetzt.

Die Empfindungswelt Geibel's erscheint im übrigen in dieser Sammlung in einer neuen Beleuchtung; die Lebenssonne wirft schräge Strahlen; es liegt etwas wie Resignation in der Luft. Der Dichter sehnt sich nach dem fernverschollenen Eiland seiner Jugend zurück; er vertieft sich in die Erinnerungen seiner Schulzeit und erzählt Schulgeschichten in sechsfüßigen Jamben. Auch in Gedichten wie „Lachswehr" ergeht er sich in plauderhaften Souvenirs, deren schönstes wohl „Eutin" ist, da in dasselbe stimmungsvolle Naturbilder und Gedenkverse für Heinrich von Voß und Maria von Weber verwebt sind. Auch die Bilder seiner griechischen Reise tauchen wieder vor seiner Seele auf in den „Erinnerungen aus Griechenland"; einzelne Gedichte derselben, wie z. B. gleich das erste, gehören zu den formvollendetsten, welche Geibel geschaffen hat:

Zu dem schönen Griechenvolke
Uebers blaue Mittelmeer
Schifft' in dichter Schwalbenwolke
Wonnevoll der März daher.

Am Hymettos blühn die Wiesen,
Und ein warmer Strahlenguß
Röthet deine Säulenriesen,
Jupiter Olympius.

Doch wie in den frühern Gedichten aus Griechenland mahnt es den Dichter oft an die Heimat, durch deren schneeiges Waldgebiet die erste Frühlingsahnung geht; er friert in einem heinisirenden Gedicht; er sehnt sich nach Punsch und einem warmen Ofen. Kurz, er bleibt auch in Hellas ein echter Deutscher, ganz wie Mephisto, der sich in der „Classischen Walpurgis-

nacht" nach den Hexen vom Brocken zurücksehnt. Etwas an die „Classische Walpurgisnacht" erinnern auch diese Gedichte bei aller Formvollendung. Von einigen Genrebildern und lyrischen Porträts abgesehen, besteht die dichterische Methode dieser griechischen Erinnerungen doch wesentlich in der mythologischen Belebung der Landschafts- und Naturbilder, so daß wir an Claude Lorrain und Poussin gemahnt werden. Das Schlußgedicht des Cyklus bietet eine politische Parallele. Auf dem Schlachtfelde von Chäronea, wo die Jugend von Athen verblutet ist, ruft Geibel dem alten Hellas wie dem neuen Deutschland zu, daß nur Einigkeit stark mache:

Weil du gelöst mit Pochen
Des Pfeilbunds stark Geflecht,
Sank, Schaft für Schaft gebrochen,
Dahin dein ganz Geschlecht.
Mit eh'rnem Schluß die Zügel
Ergriff Barbarenhand —
O schau' in diesen Spiegel,
Schau hin, mein Vaterland!

Die Oden Geibel's enthalten sinnige Betrachtungen über Welt und Leben: die Alcäischen und Sapphischen Strophen sind etwas schwerfällig in der frühern antikisirenden Manier behandelt; lange Satzbandwürmer schlängeln sich durch dieselben.

Mit Anakreon, dem greisen Sänger der ewig jungen Liebe, hat übrigens der alternde Dichter kaum Aehnlichkeit; er singt, daß Minneglück Jugendblüte verlange, und räth sich zur Wehr zu setzen, wenn ins alternde Gemüth der Schönheit Strahl glänzt, und sich vor „nichtigem Begehr" zu hüten.

Eine andauernde Anregung für Geibel's Muse gab in München das Theater, anfangs unter Dingelstedt's geistvoller und erfinderischer Leitung, und außerdem die Universität, welcher Geibel als Docent angehörte. Das Theater begeisterte ihn zu dramatischem Schaffen, und wenn auch Clara Ziegler dem

Münchener Hoftheater erst angehörte, als der Dichter die bairische Hauptstadt verlassen hatte und so die Künstlerin, die seine „Brunhilde" über die deutsche Bühne führte, ihm nicht die entscheidenden Anregungen bot, so fehlte es doch vorher nicht an hervorragenden Darstellern und Darstellerinnen, die seine Muse begeistern konnten. Schon in seiner ersten Epoche hatte Geibel ein Drama verfaßt: „König Roderich" (1849), welches denselben Stoff behandelte, den viel später Felix Dahn zu einem Culturkampfdrama mit wuchtiger Tendenz und lärmenden theatralischen Effecten gestaltete. Geibel's Trauerspiel ist im ganzen blaß und farblos. Roderich, Julian, Pelayo, Florinda nehmen fast alle das gleiche Interesse in Anspruch; es ist alles mit Geschmack ausgeführt, aber ohne dramatische Kraft und Schwung. Etwas später dichtete Geibel sein Lustspiel „Meister Andrea" (Stuttgart 1855), ein Capriccio, dem eine italienische Novelle zu Grunde liegt und welches Tieck in einer Erzählung behandelt hat, deren Held ein Tischlermeister ist. Der Geibel'sche Held aber ist ein Künstler, der ebenso wie jener gute Bürgersmann verhext wird, sodaß er sich für einen andern hält. Das Motiv ist absonderlich phantastisch und bringt kaum einen reinen Lustspieleindruck hervor. Geibel's „Brunhilde", eine Tragödie aus der Nibelungensage (1857), ist wohl seine bedeutendste dramatische Dichtung. Ueber das Stück können wir hier nur wiederholen, was wir in unserer „Deutschen Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts" darüber gesagt haben. Der Dichter hat hier gegen das von uns stets verfochtene Axiom gesündigt, daß die Voraussetzungen unserer Cultur und Bildung auch die Voraussetzungen unserer Poesie, mindestens unserer dramatischen Poesie sein müssen; er hat den Stoff mit allen seinen Wurzeln, die im Erdreich einer fremden und barbarischen Cultur haften, für die Bühne der Gegenwart herausgehoben. Das herbe Motiv steht mit den Sitten unserer Zeit in Widerspruch, und unsere Poesie hat

keineswegs den Beruf, in entlegenen und fremdartigen Motiven Kräftigung und Erquickung zu suchen. Was einer barbarischen Cultur als wahr und berechtigt erscheint, wird uns freilich als paradox erscheinen; doch ein derartiger Reiz liegt dem Geibel'schen Talent fern, welches hier nur mit Treue an der Ueberlieferung festhält. Der paradoxe Dramatiker der Neuzeit ist Hebbel, und wie er den Nibelungenstoff behandelt, so deutet er mit all seiner, nach dieser Seite wuchernden Genialität die Mysterien der Brautnacht dramatisch aus; aber er hüllt das Ganze in einen sagenhaften Nebel, und da ihm das Pathos der alten Recken wohl zu Gesicht steht, so bleiben Stoff und Darstellungsweise im Einklang. Das gerade läßt die Geibel'sche Tragödie vermissen. Ihre Voraussetzung ist nicht nur, daß Siegfried statt Gunthers im Wettkampf über Brunhilde siegt und sie so dem König zu Worms erobert; nein, er bändigt sie auch, als sie ihre Jungfrauschaft nicht opfern will und mit Gunther unbesiegbar ringt. Er bändigt sie, indem er ihr als Gunther erscheint und die Ueberwundene dann ihrem ehelichen Herrn überläßt. In dem Nibelungenepos wird die Situation durch Siegfried's Tarnkappe äußerlich motivirt. Die Zauberei der Nebelkappe konnte der moderne Dichter nicht brauchen: dafür läßt er uns im Unklaren, wie der Rollenwechsel zwischen Gunther und Siegfried stattgefunden, wie es Siegfried möglich gemacht hat, an Gunther's Stelle zu treten, und dieser wiederum, jenen abzulösen und des Kampfes Frucht zu ernten. Wenn diese Erörterungen als das Zartgefühl verletzend für ein dramatisches Dichtwerk ungeeignet erscheinen, so kehrt sich dieser Einwand alsbald gegen den Stoff, der auf solchen Stützen ruht und ohne sie in seinem Zusammenhalt beeinträchtigt würde. Diese Scene darf nicht ins Dämmerlicht gerückt werden, sie verlangt volle Beleuchtung; denn sie ist der Grundstein der ganzen Tragödie. Nun ist aber ein Stuprum violentum innerhalb der Ehe ein Paradoxon, welches den Witz herausfordert,

Ein Weib, das sich dem Manne vermählt hat, aber dennoch vermöge ihrer athletischen Körperkraft ihm das jus primae noctis streitig macht; ein Mann, der vergebens vi, clam ac precario dieses Weibes Herr zu werden sucht, seine Ohnmacht dem Freunde bekennt und diesen um Hülfe bittet; ein Freund, der die Zähmung der Widerspänstigen übernimmt, mit ihr ringt, sie besiegt und unter das eheliche Joch beugt, indem er, treu seiner eigenen Gattin, zurücktritt: das sind alles Gestalten der Heldensage, die man nicht von ihrem Hintergrunde ablösen, nicht unter den Bürgern des 19. Jahrhunderts umherwandeln lassen kann, ohne ihre ernste und tragische Bedeutung zu gefährden. Die Helden unserer Zeit sind nicht mehr Recken, körperliche Athleten. Was wird aber aus den Voraussetzungen unserer Tragödie, wenn wir die Körperkraft der Brunhilde und des Siegfried fortnehmen? Davon abgesehen ist das Drama indeß wegen der Consequenz der Entwickelung und vieler dichterischer Vorzüge zu rühmen. Act für Act macht die Handlung einen wesentlichen Fortschritt, rückt der Peripetie und Katastrophe näher und bewegt sich bei aller Einfachheit ihres Ganges doch durch große und erschütternde Momente, die der Dichter in maßvoller Gestaltung zu ihrem vollen Rechte kommen läßt. Er hat den markigen Freskenstil der Sage in das sinnvolle und beredte Pathos verwandelt, wie es die Tragödie der Gegenwart verlangt, und das sich besonders in den Hauptkrisen der Handlung zu gewaltigem Schwung erhebt.

Geibel's zweites Trauerspiel: „Sophonisbe" (1868), welches das Jahr darauf mit dem Schillerpreise gekrönt wurde, hat ebenfalls einen modernen Zug trotz des exotischen und antiken Colorits; doch tritt hier kein Widerspruch zwischen einem sagenhaften Stoff und seiner, wir möchten sagen „aufgeklärten" Behandlungsweise hervor. Das Moderne liegt darin, daß die afrikanische Heldin von Haus aus als eine femme incomprise erscheint:

Nur manchmal, Theurer, wenn in Frühlingsnächten
Der Halbmond wieder überm Atlas hängt,
Und mich das heiße Duften des Jasmins,
Der Löwen fern Gebrüll nicht schlafen läßt,
Dann kommt wohl ein Gefühl einsamer Leere,
Ein unbezwinglich Sehnen über mich;
Dann ist es mir, als ob mein Loos noch nicht
Erfüllt und plötzlich müss' ein ungeahnt
Verhängniß nahn, um einmal diesem Herzen
Ganz, ganz genugzuthun.

Hier haben wir die unbefriedigte Gattin vor uns; wir glauben sie in einem modernen Boudoir auf elegantem Sofa sitzen zu sehen, einen halb ausgelesenen Roman in den Händen; denn das kann wohl keinen so großen Unterschied machen, ob der Gatte ein König in Numidien oder ein Bankier des Crédit mobilier ist, und ob sie durch das offene Fenster die Löwen vom Atlas brüllen oder die Nachtigall des Bois de Boulogne singen hört. Wir erinnern uns, dieselben oder ähnliche Wendungen hundertmal als Initialen jener Romankapitel gelesen zu haben, in denen der Tugend der unbefriedigten Gattin durch irgend einen Löwen aus den Champs-Elysées Gefahr droht. Sophonisbe, die Gattin des Syphax, hat früher Massiniſſa geliebt, der zu den Römern übergegangen ist: das ist ihr numidischer Lion; doch von jeder Gefahr, die ihrer Ehe drohen konnte, wird sie durch den Tod ihres Gatten befreit. Jetzt erwacht die Liebe zu Massiniſſa in ihrem Herzen wieder; sie will ihn tödten als den Feind ihres Landes; doch sie vermag es nicht. Auch er empfindet von neuem die alte Liebe zu ihr; er will von den Römern abfallen, seine Scharen zu ihr zurückführen, ein großes Reich für sie erobern, wenn sie die Krone aus seiner Hand annehmen will; sie folgt ihm in das numidische Lager, doch mehr aus Vaterlandsliebe als aus Herzensneigung; denn auch Massiniſſa ist der Rechte nicht!

Das ist erst Scipio, der Römer, dessen Großmuth und Edelmuth ihr Herz gewinnt: dieser erscheint im Lager und verhindert den Abfall der Numider. Der dritte Act ist der Höhepunkt des Dramas, denn hier beginnt erst der tragische Conflict, der allein dem Stoffe eine dramatische Bedeutung zu geben vermag, der Conflict zwischen der Liebe zum Vaterlande und der Liebe zum Feinde. Die beiden einleitenden Acte lassen diesen Conflict noch gar nicht ahnen; sie sind zu weit ausholend und zersplittern das Interesse. Es sind „Probepfeile", die hier aus Amor's Köcher verschossen wurden. Auch hält sich der Conflict nicht auf tragischer Höhe: die Peripetie, die Umwandlung der Liebe Sophonisbe's in Haß, ist schwächlich motivirt. Der Neger Batu erzählt ihr, wie Scipio geprahlt habe, in Rom die Numiderkönigin im Triumph aufzuführen: da greift sie aus gekränktem Stolze zum Dolche, um ihn zu tödten; doch aus einem offen daliegenden Briefe des Feldherrn ersieht sie, daß er sie in seinem Triumphzuge neben sich als Bundesgenossin in aller Majestät dem Volke zeigen will — und nun tödtet sie sich selbst. So wird ein kleines Mißverständniß zur Achse der dramatischen Handlung.

Der Charakter der Heldin ist etwas verschwommen; nur Scipio hat Halt und Würde und Thamar ein warmes exotisches Colorit. Die Diction behauptet eine durchweg dichterische Haltung, zeichnet sich meist durch Adel, Grazie und Schwung aus und zeigt besonders im dritten Akt eine glänzende getragene Beredsamkeit. Hier und dort, besonders bei den Actschlüssen, faßt sie sich auch aus breiterm Erguß zu dramatischen Pointen zusammen, während hin und wieder Affect und Leidenschaft einen etwas forcirten Ausdruck finden und auch bisweilen die breit ausgeführten Bilder und langathmigen Beiwörter dem Stil ein mehr episches als dramatisches Gepräge geben.

Wenn der Dichter für dies immerhin an poetischen Vorzügen reiche Werk den Schillerpreis erhielt, so galt diese Aus-

zeichnung wohl seinem ganzen dichterischen Schaffen, mochte sie auch an sein letztes Erzeugniß anknüpfen.

Die Stellung Geibel's als Dozent an der Universität brachte, außer ästhetischen Studien, die eingehende Beschäftigung mit der Dichtung der andern Völker mit. Unser Dichter hat indeß niemals eine ästhetische Schrift, ein kritisches Werk oder auch nur kritische Skizzen veröffentlicht; er hat nicht den geringsten Anspruch, zu den Prosaikern deutscher Nation gerechnet zu werden; er ist der Lyriker par excellence, und daß er seine Hände rein hielt vom kritischen Tagewerk, das hat ihn fortwährend über den Kampf der literarischen Parteien erhoben und ihm eine Ausnahmestellung gesichert, die seinem unbestrittenen Dichterruhm zu Gute kam. Er selbst hatte seine Antipathien, die, wenn er sie ausgesprochen hätte, eine große Gegnerschaft gegen ihn gewaffnet haben würde: zu seinen Antipoden gehörte, wie auch neuerdings der Schauspieler Grube berichtet hat, vor allem Gutzkow, Richard Wagner und Brachvogel's „Narciß"; doch seine Polemik verhallte hinter seinen vier Pfählen. In der Oeffentlichkeit zeigte er sich nur als Dichter; seine Neigung und seine akademische Stellung brachten es mit sich, daß er seine selbstschöpferische Thätigkeit durch diejenige des poetischen Uebersetzens ergänzte. Hierin nimmt er mit seinen Genossen Heyse und Leuthold, mit Freiligrath, Bodenstedt und Gildemeister durch die krystallklare, geläuterte Form, durch die er die fremden Gedanken alter und neuer Meister in unser geliebtes Deutsch übertrug, einen hervorragenden Rang unter den deutschen Uebersetzern ein.

Schon in seiner Jugend hatte er in Gemeinschaft mit Ernst Curtius gelungene und anerkannte Uebersetzungen aus dem Griechischen unter dem Titel „Classische Studien" (1840) veröffentlicht. Diese Sammlung erschien noch früher als diejenige seiner Originalgedichte, und in späten Lebensjahren ließ er sein „Classisches Liederbuch" (1875) erscheinen, in welchem außer

den griechischen Lyrikern römische Elegiker und 32 Oden des Horaz übersetzt sind: meistens in strenger Form, welche doch dabei durchsichtige Klarheit wahrt: nirgends ist der schöne Faltenwurf des Originals verschoben. Schon im Jahre 1843 hatte er spanische Volkslieder und Romanzen erscheinen lassen; ihnen schloß sich an das „Spanische Liederbuch" (1852), „Der Romanzero der Spanier und Portugiesen" (1860) und „Fünf Bücher französischer Lyrik" (1862); bei dem ersten war Paul Heyse Mitübersetzer, bei dem zweiten Adolf Friedrich von Schack, bei dem dritten Heinrich Leuthold. Fast alle diese Gedichte lesen sich wie Originale; die glänzende Formgewandtheit der Münchener Dichter ließ die frühern Uebertragungen der romantischen Schule weit hinter sich.

Der Aufenthalt des Dichters in München schloß mit einem Mißklang: Geibel war den Bavaren zu preußisch gesinnt und verlor deshalb seine Stellung. Sein Gedicht „Gruß an König Wilhelm" wurde für ihn verhängnißvoll. Er zog sich 1868 nach seiner Vaterstadt Lübeck zurück, wo er durch eine Pension des Königs von Preußen für den Ausfall, den sein Einkommen in München erlitten, entschädigt wurde. Leider sollte ihm dies otium cum dignitate durch andauernde Krankheit vergällt werden: jahrelang siechte er dahin mit schweren Schmerzen, die mit großer Regelmäßigkeit jeden Tag ihm eine freie Frist von mehreren Stunden gönnten. An der Trave, wo seine Muse zuerst gegen Schleswig-Holstein ihre politische Fechterstellung einnahm, hat er, als der Deutsch-Französische Krieg zum Ausbruch gekommen, jene Lieder gedichtet, die zu unsern besten politischen Chansons gehören, namentlich das mit allen Glocken läutende Siegeslied „Am 3. September", ein Meisterstück formbeherrschender Technik, welche zwanglos und ohne Schädigung der Syntax, der Wortwahl und des Gedankenschwunges Reim neben Reim hinstellt und so einen harmonischen Vollklang hervorruft, das „Lied der Prätorianer",

durch welches das antike und moderne Imperatorenthum gleichzeitig mit kräftigen Zügen einer auf schlanken Versſäulen ruhenden Form charakterisirt wird, das Lied „Der Ulan", das so an Beranger anklingt, wie das ebenerwähnte an Victor Hugo. Diese neuen Gedichte wurden mit den frühern Zeitgedichten in der Sammlung „Heroldsrufe" (1871) vereinigt. Die politische Lyrik, die sich im Laufe eines Dichterlebens summirt hat, beweist zur Genüge, daß Geibel nicht blos die Zither des Minnesängers, sondern auch die Tuba des politischen Herolds beherrscht.

Wie dies bei Geibel's von allen Zickzacklinien freier Entwickelung der Fall ist, so geht auch auf politischem Gebiet seine Muse die gerade Bahn, und die Gesänge von 1848 sind in Form und Inhalt denen von 1871 gleichartig. Wenn so die genialen Spiegelungen fehlen, welche den Reiz geistiger Brechung bilden, so entschädigt dafür die Charakterfestigkeit und Gesinnungsbravheit, welche, vom Wechsel der Zeiten unberührt, das einmal Erfaßte unerschrocken festhält. Dies würden wir hochachten, auch wenn des Dichters Ideal niemals verwirklicht worden wäre. Wenn aber der Sänger den richtigen Instinct für den Zug der Zeit besitzt, die Witterung der kommenden Geschicke seines Volkes, wenn die Accorde, die er auf seinen Saiten prophetisch anschlägt, dereinst das volltönende Echo einer ganzen Nation finden, so werden wir gern bekennen, daß der Dichter dem Vaticinium Ehre macht, das schon die Alten ihren Vates zuschrieben, und daß sein anscheinender Eigensinn nur aus einer Fülle der innern Gesichte hervorging. Nicht erst nach dem Frankfurter Parlament, in welchem die Kaiseridee zuerst wieder in einer Abstimmung der Volksvertreter politisches Leben gewann: schon in den Jahren vorher sang Emanuel Geibel sein ceterum censeo, die Wiederherstellung des deutschen Kaiserhauses — und das ist der rothe Faden, der sich durch 30 Jahre seines Denkens und Dichtens hindurchzieht, bis die Gegenwart endlich den goldenen Reichsapfel, den des Sängers Phantasie vom

Hesperidenbaum der Dichtung brach, dem wiedergeborenen Kaiserreich in die Hand legte.

Außer den „Heroldsrufen" veröffentlichte Geibel in Lübeck noch die „Spätherbstblätter" (1877), elegische Klänge aus der Krankenstube, weit verschieden von den dumpfen Cynismen des „Romanzero". Geibel versenkt sich nicht nur mit Vorliebe in die Erinnerungen seiner Jugend; er läßt auch seine Lieder aus alter Zeit, seine Jugendlieder wieder hinausflattern, die sich indeß mit den spätern, unter denen sich einige wahrhaft schöne befinden, nicht messen können, wie auch die Balladen in der „Nachlese älterer Gedichte" beweisen, daß Geibel den volksthümlichen Ton wohl nachzuahmen, aber nicht mit urwüchsigem Behagen zu treffen wußte. Alle Gedichte tragen den Stempel einer ruhig geglätteten, durch Adel des Ausdrucks und der Empfindung sich auszeichnenden Dichtweise. Niemand ist freier vom Haschen nach genialen Schrullen wie überhaupt von jedem freigeistigen Genialitätsdrang als der Poet an der Trave. Die Grundstimmung der neuen Sammlung ist ausgesprochen in dem Gedicht:

Im Spätherbstlaube steht mein Leben,
Zu Ende ging das frohe Spiel;
Die Sonn' erblaßt, die Nebel weben,
Und bald, ich fühl's, bin ich am Ziel.

Doch nicht in klagenden Accorden
Hinsterben soll mein Harfenschlag,
Zwei Freuden sind mir noch geworden,
Drum ich beglückt mich preisen mag.

Ich sah mit Augen noch die Siege
Des deutschen Volks und seh' das Reich,
Und leg' auf eines Enkels Wiege
Den frisch erkämpften Eichenzweig.

Eine ebenso elegische Stimmung prägt sich in dem prächtigen Liede aus:

Nun in deinem Pfade leis
Welke Blätter ſtieben,
Eng und enger wird der Kreis
Täglich deiner Lieben.

Die im Jugendmorgenroth
Dir Geleit gegeben,
Ach wie viele nahm der Tod,
Wie viel mehr das Leben.

Neue Freundſchaft ſchließt ſich ſchwer
An des Winters Grenze:
Wurzeln treibt das Herz nicht mehr,
Wie dereinſt im Lenze.

Die Sammlung enthält, abgeſehen von jenen ältern volksthümlichen Balladen, eine im Schiller'ſchen Stil gehaltene „Nauſikaa" mit wahrhaft ſchönen Strophen von edelm Vollklang, in denen die Phäakentochter den Schmerz unerwiderter Liebe ausweint, ein ſchwunghaftes hiſtoriſches Situationsbild: „Der Tod des Perikles", Naturbilder von warmer Färbung, wie „Sonntagsmorgen im Walde" mit ſeinen kryſtallklaren Ottave rime, Oſtſeelieder in kurzgeflügelten Jamben und Trochäen, und Diſtichen „Aus dem Wintertagebuche", in deren wohltönenden Hexametern und Pentametern etwas von dem „klingenden Froſt" iſt, den der Dichter in der erſten Verszeile apoſtrophirt. Die beiden letzten Sammlungen enthalten auch Gnomen, Ausſprüche ſinnvoller Aeſthetik in Verſen, welche nur ſelten epigrammatiſche Schärfe zeigen.

Immer mehr wurde inzwiſchen dem Dichter das Leben durch Krankheit eingeengt, bisweilen ging eine beängſtigende Kunde über ſein Befinden durch die Zeitungen; doch die Gefahr wurde zunächſt wieder abgewandt, bis am 6. April 1884 ihn der Tod abrief. Die Stadt Lübeck ſelbſt veranſtaltete dem gefeierten Sohn ein Begräbniß auf Staatskoſten: ſeinem Sarge fehlten die Kränze nicht, die ſeine Freunde, die deutſchen Schrift-

steller- und Dichtervereine, die ganz Deutschland ihm schickte. Auch der Kronprinz des Deutschen Reiches und der deutsche Reichskanzler weihten dem dahingeschiedenen patriotischen Sänger eine Lorberspende. Der Senat der Stadt Lübeck beschloß, ihm ein Denkmal zu errichten.

Emanuel Geibel war ein gefühlvoller Sänger, ein warmer Patriot, ein für alles Edle begeisterter Mensch. Seine Bedeutung für die deutsche Lyrik besteht indeß darin, daß er den vornehmen warmen Ton harmonischer Dichtung Jahrzehnte hindurch festgehalten hat, jenen Ton, der an unsere classische Epoche anknüpft, während unsere moderne Lyrik nach allen Seiten hin extravagirte. Selbst Meister Platen, dessen Vers von plastischer Marmorschönheit unserm Dichter ein Vorbild war, verfiel in gekünstelte unskandirbare Rhythmen mit gespreizten Inversionen und Worthäufungen — hierin folgte ihm Geibel nicht. Die Heinianer mit ihrer cynischen Aesthetik und saloppen Versmacherei schweiften nach der andern Seite ab; dann kamen süßliche Spätromantiker im Tone der „Amaranth", westöstliche Nachdichter von „Hafis" und „Mirza-Schaffy"; hierauf der burschikose Kneipton der Scheffelianer und die ganze Lyrik mit alterthümlichen Initialen: mitten in diesem ganzen lyrischen Carneval blieb Geibel dem guten Geschmack und dem unverdorbenen Gefühl treu, dichtete Lieder in echt künstlerischer Fassung, Bildercyklen von classischer Haltung, Balladen von Schiller'schem Schwung — und so rettete er als ein echter Conservativer den Nachgeborenen das Palladium der Dichtkunst, die ihm stets eine Kunst blieb, wie sie es allen sein soll, aus dem tumultuarischen Getümmel verworrener Tendenzen und wechselnder Moden, die der Tagesgeschmack mit dem von heute bis morgen verwelkenden Lorber krönte.

Studien.

Der naturaliſtiſche und photographiſche Roman in Frankreich.

Zu keiner Zeit iſt die franzöſiſche Literatur ohne Einfluß auf die Weltliteratur geblieben; Paris iſt noch jetzt die Hauptſtadt der Mode, auch auf literariſchem Gebiete. Alle Erſcheinungen, die in Paris Senſation machen, erregen Aufſehen in der ganzen gebildeten Welt, und der raſtlos erfinderiſche Geiſt der Franzoſen ruht auch auf dieſem Gebiete nicht und zeigt auch hier den kecken Muth der Initiative und eine revolutionäre Vergangenheit, die ein Echo in den weiteſten Kreiſen erwecken müſſen.

Der franzöſiſche Roman eines Eugen Sue und einer George Sand war in dieſem Jahrhundert mehrere Dezennien hindurch tonangebend: jetzt erfreuen ſich die Romane von Zola und Daudet einer faſt gleichen Popularität in ganz Europa; doch es ſind nicht blos die Ergüſſe einer kecken ſchöpferiſchen Laune, eines vermeſſenen Cynismus; es iſt nicht blos das bedeutende Darſtellungstalent der beiden Autoren, was für die kritiſche Beurtheilung derſelben ins Gewicht fällt: Zola beſon-

ders verlangt für seine Schöpfungen ganz neue Maßstäbe der Kritik; er verkündet das Evangelium einer neuen Aesthetik, und ehe wir die beiden Werke des Dichters, in denen seine Principien am anerkanntesten und krassesten ausgeprägt sind, näher ins Auge fassen, müssen wir das System des poetischen Naturalismus, als dessen Apostel Zola in seinen Essays le roman expérimental aufgetreten ist, mit Bezug auf seine ästhetische Berechtigung prüfen.

Wenn starke Ueberzeugungen und eine brüske Art des Ausdrucks einem Plaidoyer allein zum Siege verhelfen könnten, so müßte Zola auf der ganzen Linie siegreich sein und den Naturalismus für die Jetztzeit und für alle „künftigen Völker", die er so gelegentlich zu seinem Auditorium rechnet, als das große Princip des dichterischen Schaffens hingestellt haben. Zola ist ein Gegner aller poetischen Inspiration; aber er ist selbst ein Inspirirter, der vom Delphischen Dreifuß heraborakelt. Viel mehr als Orakelsprüche und Machtsprüche findet sich nicht in diesen kritischen Abhandlungen, und zwar kehrt dasselbe ästhetische Hexeneinmaleins immerfort wieder, nur hier und dort mit etwas anders gestellten Ziffern: gleichwohl läßt sich zur Noth aus diesen zusammenhangslosen Essays ein zusammenhängendes ästhetisches System herstellen, dessen Beleuchtung von großem Interesse für die Gegenwart ist; denn Zola ist ein consequenter Kopf, er ist so consequent, daß er vor keinem Paradoxon zurückschreckt. Das Extrem jeder Richtung muß in Paradoxien auslaufen; doch auch die Wahrheit einer Richtung spricht sich im Extrem am schlagendsten aus. Wohin wir mit dem modernen Realismus schließlich gerathen: das verkündet Zola mit einer Unfehlbarkeit, die er für seine sonstige Theorie vergeblich in Anspruch nimmt, die wir ihm aber für die letzte Schlußfolgerung unserer jetzigen literarischen Entwickelung, wenn ihr nicht bedeutende Hemmnisse entgegentreten, bereitwillig einräumen. Auch der deutsche Realismus ist noch eine Halbheit;

er hat noch allerlei Hemmschuhe, die seinen absteigenden Weg aufhalten; sein letztes Wort ist der französische Naturalismus, und dies Wort hat Zola mit einer brüsken Offenheit als Losungswort nicht nur seines eigenen Schaffens, sondern der ganzen dichterischen Production des Jahrhunderts proclamirt. Das würde vielleicht als Marotte eines einsamen Forschers, eines wissenschaftlichen Einsiedlers von geringer Bedeutung sein; aber Zola bläst nicht dies Lied auf einer Hirtenschalmei im stillen Thale; er steht auf einer hohen Zinne, auf der Zinne des Erfolgs, und läßt von dort seinen Wächterruf ertönen; und vor dem Erfolg liegt ja alles so langgestreckt auf der Erde wie die siamesischen Gesandten vor irgend einem Gewaltigen. Ein Autor, dessen letztes Werk 100 Auflagen im Laufe eines Jahres erlebt hat, darf schon erwarten, daß man auf ihn hört, wenn er der Welt „des Pudels Kern" und das Geheimniß seiner Erfolge verkündet.

Der neue Naturalismus ist nicht eine Richtung neben andern Richtungen; er ist das ausschließliche, alles andere verzehrende Princip. Der Roman ist sein Hauptträger; in ihm concentrirt sich alle Poesie; ja im Grunde kann und soll bei ihm von Poesie nicht mehr die Rede sein. Die Einbildungskraft spielt keine maßgebende Rolle mehr in ihm; er ist Deduction, Analyse, Kritik; er ist ein Seitensprößling der Wissenschaft. In der That, der wissenschaftliche Roman, der Roman expérimental: das ist die neue, von Zola entdeckte kritische Formel; den Naturalismus selbst aber nennt er „die Formel der neuen Wissenschaft in ihrer Anwendung auf die Literatur". Er giebt zu, daß der Naturalismus so alt ist wie die Welt, daß von Aristoteles bis Boileau die Kritik die Anforderung gestellt habe, ein Werk müsse auf der Wahrheit beruhen. „Wohl", ruft er aus, „die naturalistische Schule ruht also nach dem Bekenntniß selbst derjenigen, die sie angreifen und verspotten, auf unzerstörbaren Grundlagen. Sie ist nicht die Caprice

eines Einzelnen, der Narrenstreich einer Gruppe; sie geht aus dem ewigen Grunde der Dinge hervor, aus jener Nothwendigkeit für jeden Schriftsteller, die Natur zur Basis zu nehmen." Gewiß hat Zola recht, wenn er sich mit Bezug hierauf nicht für einen Neuerer erklärt; ebenso wie wenn er betont, daß einzelne Principien, wie lange sie auch bestehen mögen, erst in gewissen Epochen zu entscheidender Entfaltung kommen und daß zwischen zwei literarischen Zeiträumen ein ganzer Abgrund liegt. Eine solche Epoche ist jetzt für den Naturalismus gekommen, der schon im vorigen Jahrhundert einen Vertreter in Diderot hatte. „Der Naturalismus ist die Rückkehr zur Natur; er ist das Verfahren, das die Gelehrten eingeschlagen haben seit dem Tage, seitdem sie sich entschlossen, vom Studium der Körper und der Phänomene auszugehen, sich auf die Erfahrung zu stützen, mit Hilfe der Analyse vorzuschreiten. Der Naturalismus in der Literatur ist ebenfalls die Rückkehr zur Natur und zum Menschen, die unmittelbare Beobachtung, die genaue Anatomie, die Aufnahme und Wiedergabe des Wirklichen. Für den Schriftsteller, wie für den Gelehrten galt die gleiche Nöthigung. Beide mußten die Begriffe durch Realitäten, empirische Formeln durch strenge Analysen ersetzen. Daher keine abstracten Persönlichkeiten mehr in ihren Werken, keine lügnerischen Erfindungen, sondern wirkliche Persönlichkeiten, die wahre Geschichte eines Jeden, die Vorgänge des täglichen Lebens."

In der französischen Literatur aber ist der Naturalismus das Tertium neben der überwundenen Classicität und Romantik. „Die classische Formel hat mindestens zwei Jahrhunderte geherrscht; warum hatte die romantische Formel, welche sie ersetzte, nicht eine gleiche Dauer? Man fühlt sich überrascht, wenn man schon nach einem Vierteljahrhundert bemerkt, daß der Romanticismus in den letzten Zügen liegt und eines schönen Todes stirbt. Da bricht die Wahrheit sich Bahn. Die romantische Bewegung war nur ein Scharmützel. Dichter, Romanschreiber

von ungewöhnlichem Talent, ein ganzes Geschlecht voll herrlichen Aufschwunges vermochte hierüber zu täuschen. Doch das Jahrhundert gehörte nicht diesen überspannten Träumern, diesen Soldaten des frühen Morgens, welche die aufgehende Sonne blendete. Sie vertraten nichts Bestimmtes, sie waren nur die Avantgarde, welche das Terrain freimachen, den Sieg durch ihren Sturm und Drang sichern sollte. Das Jahrhundert gehörte den Naturalisten, den directen Abkömmlingen von Diderot, deren tüchtige Bataillone ihnen nachfolgen und einen wehrhaften Staat gründen sollen . . . Die Romantik brach zusammen vor dem Naturalismus, der ein gewaltiger und allmächtiger Herr geworden war und das Jahrhundert leitet, dessen Lebenshauch er ist."

So denkt sich Zola ungefähr das Princip und die literarische Bedeutung des Naturalismus. Eine systematische Begründung, eine Entwickelung desselben liegt ihm fern: nur bei den einzelnen Gattungen, bei der Nutzanwendung für Roman und Drama wird der Begriff etwas beweglicher und farbenreicher.

Die Naivetät des Alterthums, auf welche Zola selbst zurückverweist, ist von dem modernen Naturalismus wesentlich verschieden. Die antiken Helden gingen aus dem Kreise des Natürlichen wenig hinaus; die Dichter schilderten unbefangen die Natur, wie sie sich ihren Blicken darbot; aber sie waren weit davon entfernt, sie zu analysiren. Zola's Naturalismus ist nichts weniger als naiv; er ist weit davon entfernt, die Natur zu acceptiren, wie sie sich giebt; er foltert sie ja wie ein Instructionsrichter früherer Zeit, um ihr Geständnisse abzupressen, mit offenbarem Hohn gegen das Goethe'sche Wort:

Geheimnißvoll am lichten Tag
Läßt sich Natur des Schleiers nicht berauben,
Und was sie deinem Geist nicht offenbaren mag,
Das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben.

Diese „Hebel und Schrauben" sind aber die Instrumente, mit denen der Naturalismus Zola's arbeitet.

Ueber das Natürlichkeitsprincip in ästhetischer Hinsicht findet sich ein nicht gerade dürftiger Spruchschatz in unserer classischen Aesthetik: besonders Schiller bekämpfte eifrig ein Princip, das seinem Genie die Herrschaft streitig machte und in den verschiedensten Masken auf dem literarischen Markte den jubelnden Beifall des Publikums fand. Die Wirkungen Iffland's und Kotzebue's beruhten auf der Natürlichkeit, die ja auch als Moralprincip oft die Grundsätze der sogenannten Spatzenmoral vertrat, in ästhetischer Hinsicht aber die unmittelbare Wiedergabe des realen Lebens verlangte. Diese Anforderung ist auch die Anforderung Zola's; er verlangt nicht blos die Beobachtung, sondern auch die Anatomie desselben; doch die Basis seiner Aesthetik ist die gleiche. Ihr gilt die geharnischte Kriegserklärung Schiller's in „Shakspeare's Schatten":

O, die Natur, die zeigt auf unsern Bühnen sich wieder
Splitternackend, daß man jegliche Rippe ihr zählt.

Wem fällt bei dem letzten Vers nicht Zola's „Nana" ein? Und auch Goethe, der das Studium der Natur neben seinem poetischen Schaffen zur Lebensaufgabe machte, dessen Genius wie derjenige Schiller's nach der Geschichte, nach der Natur hin gravitirte, verspottet die „Natürlichkeit" in der Poesie, z. B. in seinem Gedicht „Musen und Grazien in der Mark":

O wie freut es mich, mein Liebchen,
Daß du so natürlich bist;
Unsre Mädchen, unsre Bübchen
Spielen künftig auf dem Mist!
Und auf unsern Promenaden
Zeigt sich erst die Neigung stark;
Liebes Mädchen! laß uns waten,
Waten noch durch diesen Quark.

Glaubt man nicht, wenn man die letzten zwei Zeilen liest, eine Aufforderung zu hören, die Zola an seine Muse richtet? Durch welchen Quark waten die beiden oft zusammen.

Der Naturalismus iſolirt eine der berechtigten äſthetiſchen Anforderungen in einſeitigſter Weiſe. Alle Dichtung ſoll auf Natur und Wahrheit beruhen; aber dies ſind nicht ihre letzten Zwecke, ſondern die auf dieſe Grundlage hingeſtellte Schönheit, das Kunſtwerk als ſelbſtſtändiger Organismus. Davon hat Zola keine Ahnung, und ſo gibt es für ihn zwiſchen der Wiſſenſchaft, die auf die Erforſchung des Wahren gerichtet iſt, und der Dichtung, die nach ſeiner Anſicht auch keinen andern Zweck hat, gar keine Grenze mehr; letztere gilt gleichſam nur als die Exemplification für die Lehren der Wiſſenſchaft. Das in ſich abgeſchloſſene Kunſtwerk iſt für ihn eine Fabel der Aeſthetik: jeder abgeriſſene Fetzen des menſchlichen Lebens, wenn er nur echt in der Farbe iſt, hat als dichteriſche „Etude" eine vollkommene Berechtigung. Ganz überflüſſig iſt eine „Aeſthetik des Häßlichen", welche nachzuweiſen ſucht, inwieweit das Häßliche in das Bereich des Schönen hineinſpielen darf. Alles Häßliche iſt gleich berechtigt; ja der Cultus des Häßlichen iſt eine Hauptaufgabe der naturaliſtiſchen Kunſt. Hierin ſieht man die Nachwirkungen der romantiſchen Schule, welche, gegenüber der Claſſicität, das Häßliche mit Vorliebe behandelt hat: man denke an Victor Hugo's Quaſimodo und Triboulet; aber es ſchwebte etwas wie traumhafte Beleuchtung, wie phantaſtiſche Glorie um dieſe Geſtalten. Das fehlt bei den Naturaliſten; das Häßliche wird in ſeiner ganzen Lebenswahrheit in die Dichtung aufgenommen. Es gibt keinen regelnden Geſchmack, kein künſtleriſches Urtheil mehr; das Widrigſte, Gemeinſte hat ein Aſylrecht in der Dichtung gefunden. Der Geruchsſinn, der neben dem Anmuthigſten und Süßeſten auch für das Abſtoßendſte und Ekelhafteſte organiſirt iſt, ſpielt bei Zola eine große Rolle. Es iſt erſtaunlich, was der Leſer, wenn er Zola's Muſe begleitet, alles gleichſam „aufriechen" muß und welche Atmoſphären dieſe zu ſchildern weiß, bis zu denen der weiblichen Garderobezimmer in den Theatern: hier wird der Duft keiner Blume dem Naſen erſpart

Ueber das Natürlichkeitsprincip in ästhetischer Hinsicht findet sich ein nicht gerade dürftiger Spruchschatz in unserer classischen Aesthetik: besonders Schiller bekämpfte eifrig ein Princip, das seinem Genie die Herrschaft streitig machte und in den verschiedensten Masken auf dem literarischen Markte den jubelnden Beifall des Publikums fand. Die Wirkungen Iffland's und Kotzebue's beruhten auf der Natürlichkeit, die ja auch als Moralprincip oft die Grundsätze der sogenannten Spatzenmoral vertrat, in ästhetischer Hinsicht aber die unmittelbare Wiedergabe des realen Lebens verlangte. Diese Anforderung ist auch die Anforderung Zola's; er verlangt nicht blos die Beobachtung, sondern auch die Anatomie desselben; doch die Basis seiner Aesthetik ist die gleiche. Ihr gilt die geharnischte Kriegserklärung Schiller's in „Shakspeare's Schatten":

O, die Natur, die zeigt auf unsern Bühnen sich wieder
Splitternackend, daß man jegliche Rippe ihr zählt.

Wem fällt bei dem letzten Vers nicht Zola's „Nana" ein? Und auch Goethe, der das Studium der Natur neben seinem poetischen Schaffen zur Lebensaufgabe machte, dessen Genius wie derjenige Schiller's nach der Geschichte, nach der Natur hin gravitirte, verspottet die „Natürlichkeit" in der Poesie, z. B. in seinem Gedicht „Musen und Grazien in der Mark":

O wie freut es mich, mein Liebchen,
Daß du so natürlich bist;
Unsre Mädchen, unsre Bübchen
Spielen künftig auf dem Mist!
Und auf unsern Promenaden
Zeigt sich erst die Neigung stark;
Liebes Mädchen! laß uns waten,
Waten noch durch diesen Quark.

Glaubt man nicht, wenn man die letzten zwei Zeilen liest, eine Aufforderung zu hören, die Zola an seine Muse richtet? Durch welchen Quark waten die beiden oft zusammen.

Der Naturalismus isolirt eine der berechtigten ästhetischen Anforderungen in einseitigster Weise. Alle Dichtung soll auf Natur und Wahrheit beruhen; aber dies sind nicht ihre letzten Zwecke, sondern die auf diese Grundlage hingestellte Schönheit, das Kunstwerk als selbstständiger Organismus. Davon hat Zola keine Ahnung, und so gibt es für ihn zwischen der Wissenschaft, die auf die Erforschung des Wahren gerichtet ist, und der Dichtung, die nach seiner Ansicht auch keinen andern Zweck hat, gar keine Grenze mehr; letztere gilt gleichsam nur als die Exemplification für die Lehren der Wissenschaft. Das in sich abgeschlossene Kunstwerk ist für ihn eine Fabel der Aesthetik: jeder abgerissene Fetzen des menschlichen Lebens, wenn er nur echt in der Farbe ist, hat als dichterische „Etude" eine vollkommene Berechtigung. Ganz überflüssig ist eine „Aesthetik des Häßlichen", welche nachzuweisen sucht, inwieweit das Häßliche in das Bereich des Schönen hineinspielen darf. Alles Häßliche ist gleich berechtigt; ja der Cultus des Häßlichen ist eine Hauptaufgabe der naturalistischen Kunst. Hierin sieht man die Nachwirkungen der romantischen Schule, welche, gegenüber der Classicität, das Häßliche mit Vorliebe behandelt hat: man denke an Victor Hugo's Quasimodo und Triboulet; aber es schwebte etwas wie traumhafte Beleuchtung, wie phantastische Glorie um diese Gestalten. Das fehlt bei den Naturalisten; das Häßliche wird in seiner ganzen Lebenswahrheit in die Dichtung aufgenommen. Es gibt keinen regelnden Geschmack, kein künstlerisches Urtheil mehr; das Widrigste, Gemeinste hat ein Asylrecht in der Dichtung gefunden. Der Geruchssinn, der neben dem Anmuthigsten und Süßesten auch für das Abstoßendste und Ekelhafteste organisirt ist, spielt bei Zola eine große Rolle. Es ist erstaunlich, was der Leser, wenn er Zola's Muse begleitet, alles gleichsam „aufriechen" muß und welche Atmosphären diese zu schildern weiß, bis zu denen der weiblichen Garderobezimmer in den Theatern: hier wird der Duft keiner Blume dem Leser erspart.

ohne festen Halt, die Vorschriften der Polizei und die patentirte Moral der guten Geister verschwindet dabei und zählt nicht mit. Sie gehen direct auf die Wahrheit los, auf das Meisterwerk, trotz allem, über alles hinweg, ohne sich um den Skandal zu kümmern, den ihre Verwegenheit erregt. Die Thoren, welche sie der Berechnung anklagen, merken nicht, daß sie nur für ihr Genie und ihren Ruhm leben." Zola wehrt sich gegen die Anklage, auf die Obscönität zu speculiren: wer kann ihn aber davon freisprechen? Mit bloßer „Wahrheitsliebe" lassen sich z. B. in „La curée" die üppigen Treibhausscenen der Liebe zwischen René und Maximin nicht entschuldigen, ebenso wenig wie die seitenlangen Nuditäten der „Nana". Das ist das auf den Skandal ausgehende raffinirte Behagen. Rosenkranz würde diese Schilderungen der Rubrik des „Brutalen" einordnen: „Je berechneter die Gewalt in ihrer Grausamkeit, je raffinirter die Schwelgerei in ihrer Wollust, um so brutaler werden sie — und ästhetisch um so häßlicher, weil nämlich die Entschuldigung einer Uebereilung durch den Affect dann um so mehr wegfällt und das Brutale um so mehr als ein Werk des selbstbewußten, freien Willens erscheint."

Der Naturalismus, der nur die Naturwahrheit kennt, hat kein Kriterion mehr für das Καλὸν κἀγαθόν. Gegenüber einem die Natur auf den Kopf stellenden Hyperidealismus und seinen Verzeichnungen des menschlichen Lebens, gegenüber der aus Wolkenkukuksburg stammenden Phantastik und einer Prüderie, welche die Sinnlichkeit, dies gewaltige Agens im menschlichen Leben, verleugnet, ist er in seinem guten Rechte; aber in seinen Ansprüchen auf ausschließliche Geltung jedes ästhetischen und sittlichen Regulators entbehrend, fällt er ganz aus dem Bereiche der Kunst heraus und wird aus einer gesunden Reaction eine große Verirrung, indem er dem Gemeinen und Brutalen, dem Widrigen und Ekelhaften anheimfällt.

Gehen wir nun zur Herrschaft des Naturalismus in den

einzelnen Dichtungen über. Es ist einleuchtend, daß er vor allem die weite Domäne des Romans in Beschlag nimmt. Schiller nannte den Romanschriftsteller den Halbbruder des Dichters: Zola ist geneigt, Poesie außerhalb des Romans gar nicht mehr anzuerkennen. Der Roman ist auf die reale Lebenswahrheit mehr als jede andere Dichtgattung angewiesen: er ist entweder Culturgemälde oder Seelengemälde oder beides zugleich; ohne die Grundlage tiefer Menschenkenntniß und scharfer Beobachtung würde er in beiden Fällen versagen. Hierzu kommt die epische Breite der Schilderung, die ohne die Aufnahme zahlreicher Detailzüge unmöglich ist. Spielhagen sagt in seiner Studie „Ueber Objectivität im Roman", daß der Roman durchaus der eigentlich dichterischen Form widerstrebe, daß nicht blos im humoristischen, schon im idealisirenden Roman „unauflösliche prosaische Elemente" liegen müssen; er schließt dies besonders daraus, daß so viele und zum Theil die bedeutendsten Romane „weniger zu Ende kommen als aufhören".

Diese „unauflöslichen prosaischen Elemente" bilden gerade den willkommenen Kern für die naturalistische Darstellung. Schon das Wort „Roman" mißfällt Zola; es läßt sich auf die neuern Schriften dieser Art nicht mehr anwenden; es hat einen Anklang von Erzählung, von Fabuliren, von Phantasie, und stimmt schlecht zu den Protokollen, welche die neuen Romandichter aufnehmen. Lieber wäre Zola das Wort „eine Studie"; denn der neue Roman soll eben nur eine Studie sein. Das ist nicht blos ein Protest gegen den Roman von heute und gestern; das ist ein Protest gegen den Roman aller Zeiten, gegen alle poetische Erzählung, gegen die chinesischen und japanesischen Geschichten, gegen die Märchen der Hindus und der Mongolen: sie alle sind aus der dem Menschen angeborenen „Lust am Fabuliren" hervorgegangen, aus der Lust an der freien Empfindung der Phantasie, am Ungewöhnlichen, am Abenteuerlichen, und die dadurch hervorgerufene Spannung hat

die Romandichtung aller Zeiten wach gehalten. Der von den Milesischen Märchen ausgehende Roman, der als Nachblüthe der hellenischen Poesie erschien, der Roman des Jamblichos, Achilleus Tatios u. a. hatte die Unterhaltung durch schöne Beschreibungen, aber auch durch spannende Begebenheiten und Ueberraschungen zum Zweck, und dasselbe war mit dem Roman der Ritterzeit der Fall. Das aber soll jetzt alles aufhören, nachdem der Roman eine Studie geworden ist. „Unser Ritterroman", sagt Zola, „unser Abenteuerroman, unser romantischer und idealistischer Roman ist eine wahrhafte Kritik der Sitten, der Leidenschaften, der Thaten des in Scene gesetzten Haupthelden geworden, der in seinem eigenen Wesen und in den Einflüssen, welche die Umgebung und die Umstände auf ihn ausgeübt haben, studirt wird. Wie ich schon, zum großen Aerger meiner schriftstellerischen Collegen, geschrieben habe: „Die Phantasie spielt keine herrschende Rolle mehr; sie wird Deduction, Intuition; sie schafft auf Grundlage wahrscheinlicher Thatsachen, die man nicht unmittelbar beobachten konnte, und der möglichen Folgen der Thatsachen, die man logisch und methodisch festzustellen sucht." Der Roman ist eine Kritik; der Romandichter steht seinen Charakteren gegenüber wie der Kritiker einem Werke. Die Kritik ist die Losung des Jahrhunderts auf allen Gebieten, und die Führung des Jahrhunderts hat die Wissenschaft übernommen. Auch der Roman muß einen wissenschaftlichen Charakter haben."

Das sind die Gedankengänge, welche Zola in einer Reihe von Essays verfolgt, besonders in dem ersten, welcher der ganzen Sammlung den Namen gegeben hat: „Le roman expérimental". Dieser ganze Aufsatz ist dasjenige, was man auf dem Gebiete der musikalischen Production ein „Arrangement" nennt; es wird irgend ein Thema für ein anderes Instrument gesetzt. Ein berühmter Physiologe, Claude Bernard, hat eine „Introduction à l'étude de la médecine expérimentale" ver-

faßt. Hinter dieſem Claude Bernard verſchanzt ſich Zola bei ſeiner Transpoſition; was dieſer von der Medicin ſagt, wendet er ohne weiteres auf den Roman an; ja er ſetzt oft nur das letztere Wort an die Stelle des erſten. Dieſe ganze Studie bewegt ſich auf dem Gebiete der Analogie; aber wenn die Rhetorik von den Bildern ſagt, daß omne simile claudicat, ſo gilt auch von der Analogie, daß neben den in langen Reihen aufgepflanzten Aehnlichkeiten ſich von ſelbſt das unerwünſchte Unkraut der Unähnlichkeiten und oft in überwuchernder Fülle einfindet.

Claude Bernard unterſcheidet in der Wiſſenſchaft den „observateur“ und „expérimentateur“. Der erſtere forſcht in ſeinen Unterſuchungen den Phänomenen nach, die er nicht ſich verändern läßt und die er ſo hinnimmt, wie die Natur ſie ihm darbietet; der letztere ſetzt ſeine Unterſuchungen dadurch fort, daß er zu irgend einem Zwecke die natürlichen Erſcheinungen abändert und modificirt und ſie in Umſtände oder Bedingungen verſetzt, in welchen die Natur ſie nicht darbot. Zola hat nichts Eiligeres zu thun, als die Nutzanwendung hiervon zu machen. Auch der Romanſchriftſteller iſt observateur und expérimentateur. Der erſtere giebt die beobachtenden Thatſachen, ſetzt den Ausgangspunkt feſt, das feſte Terrain, auf welchem die Perſonen ſich bewegen und die Phänomene ſich entwickeln ſollen; dann erſcheint der letztere und beginnt das Experiment, läßt ſeine Perſonen ſich in einer beſondern Geſchichte bewegen, um daran zu zeigen, daß die Folge der Thatſachen dort eine ſolche iſt, wie ſie der „Determinismus“, d. h. die nothwendige Entwickelung der ſtudirten Phänomene verlangt. Der Romanſchriftſteller macht ein Experiment vor den Augen des Publikums; der Roman iſt das Protokoll deſſelben.

Soweit es ſich um die Beobachtung von Thatſachen handelt, mag man ſich die Analogie gefallen laſſen; wo das Experiment beginnt, wird ſie ſchielend; denn hier tritt eine große

Unähnlichkeit ein. Das chemische und physiologische Experiment ist eine an die Natur gestellte Frage; die Antwort wird in einer neuen Thatsache bestehen; dies ist auch bei der Vivisection der Fall. Es wird z. B. untersucht, wie lange ein Thier leben kann, welche Beschränkungen seiner Lebensfähigkeit eintreten, wenn ihm dieser oder jener Theil des Gehirns, diese oder jene Nerven genommen werden. Die Thatsache selbst beantwortet die Frage; sie fällt nicht aus dem Gebiete der Erfahrung heraus. Wenn ich aber einen Charakter, den ich dem Leben entnommen habe, in eine Reihe selbsterfundener Verwickelungen versetze, so ist dies durchaus kein wissenschaftliches Experiment mehr, welches ein sicheres Facit ergiebt, sondern es wird auf die Logik des Romandichters ankommen, also auf eine ganz subjective Eigenschaft, ob die Folge der Begebenheiten sich nach dem Gesetz innerer Nothwendigkeit oder einer physiologischen Nothwendigkeit vollzieht. Das Gefühl dieser Unsicherheit wandelt auch den sonst so selbstgewissen ästhetischen Gesetzgeber an; er sagt, im Anschluß an die Behauptung Claude Bernard's über die Schwierigkeit, die verwickelten Phänomene der lebenden Körper zu ergründen: „Was sollen wir also von den Schwierigkeiten sagen, auf welche der Roman stößt, welcher der Physiologie die Studien über die verwickeltsten und zartesten Organe entlehnt, welcher die erhabensten Offenbarungen des Menschen als Individuum und Glied der Gesellschaft behandelt? Offenbar complicirt sich hier die Analyse noch mehr. Wenn daher die Physiologie sich erst heute constituirt, so ist es natürlich, daß der **Roman expérimental** erst bei seinen ersten Schritten ist. Wenn Claude Bernard von den eingeschränkten und precären Wahrheiten der biologischen Wissenschaft spricht, so muß man wohl eingestehen, daß die Wahrheiten der Wissenschaft des Menschen, was den Mechanismus seines Intellects und seiner Leidenschaften betrifft, noch weit precärer und eingeschränkter sind. Wir stammeln noch, wir sind die spätesten Ankömmlinge;

aber das ſoll uns nur ein Trieb mehr ſein, uns zu exactem Studium anzuſpornen, ſeitdem wir das Werkzeug dazu haben, die experimentale Methode, und unſer Ziel uns beſtimmt vor Augen ſchwebt, den nothwendigen Zuſammenhang der Phänomene zu erkennen und uns zu Herren derſelben zu machen." Zola hofft alſo, daß der Fortſchritt der Wiſſenſchaft allmählich die Unſicherheit der experimentirenden Romandichtung aufheben und ganz das Dunkel lichten werde, in dem dieſelbe noch vielfach umhertappt. Dies iſt ſein Grundirrthum. Gewiß kommt jeder wiſſenſchaftliche Fortſchritt, auch derjenige der Phyſiologie, der Menſchenkunde zugute, welche für die Romandichtung die Grundlage iſt, und wenn die Pſychologie durch die Phyſiologie vielfach ergänzt oder erſetzt wird, ſo kann die Romandichtung auch davon nur Nutzen ziehen; doch wenn wir aufs genaueſte wüßten, wie jede Leidenſchaft mit den menſchlichen Organen zuſammenhängt und welche Funktionen ſie im Weſen des Menſchen verſieht: ſo würde die Romandichtung nicht einen Schritt weiter kommen, wo es ſich um die Schöpfung eines individuellen Charakters handelt. Nicht aus der Analyſe heraus ſchafft der Dichter, nein, aus der Intuition. Für die Forſchung wird ſtets ein unauflöslicher Reſt bleiben: ſie kann das allgemeine Geſetz, ſie kann die Gattung und Species ergründen, aber die individuelle Eigenart geht in keiner wiſſenſchaftlichen Formel auf. Dafür giebt es nur einen Schlüſſel: das dichteriſche Genie. Wenn die Retorte der exacten Forſchung in das dichteriſche Laboratorium gebracht wird, ſo wird ſie nur einen Homunculus erzeugen.

Aus dieſem Grundirrthum, der aus der Verwechſelung der wiſſenſchaftlichen Unterſuchung und des dichteriſchen Schaffens hervorgeht und für das letztere die Methode der erſtern in Anſpruch nimmt, entſpringen nun alle übrigen. Die Natur mit Haut und Haar iſt das Object der Phyſiologie und des neuen Romans. Claude Bernard ſagt: „Man wird niemals zu wahr-

haft fruchtbaren und klaren allgemeinen Wahrheiten über die Phänomene des Lebens gelangen, wenn man nicht selbst in dem Hospital, dem Amphitheater und dem Laboratorium experimentirt hat und thätig gewesen ist in diesem stinkenden oder zuckenden Reich des Lebens (**terrain fétide ou palpitant de la vie**). Wollte ich durch einen Vergleich mein Gefühl von der Wissenschaft des Lebens ausdrücken, so würde ich sagen, es ist ein herrlicher, von Licht strahlender Salon, in dem man nur durch eine große und widerwärtige Küche gelangen kann." Und mit diesem entscheidenden Argument glaubt Zola „die oft grausame Arbeit, die oft abschreckenden Gemälde" seiner Romandichtung entschuldigen zu können. Als wenn wir den ganzen Schmutz dieser Küche und ihrer Zubereitung in einem Dichtwerk mit in den Kauf nehmen müßten! Die Wissenschaft muß hindurch; die Poesie niemals; die schmutzige und befleckende Analyse gehört nicht in ihr Bereich.

Und nun die dritte Folgerung aus jener schielenden Analogie: sie betrifft die Moralität des neuen Romanschriftstellers. „Oft habe ich gesagt, daß wir aus unsern Werken keinen Schluß zu ziehen haben, weil sie ihre Schlußfolgerungen in sich selbst tragen. Ein „Experimentateur" braucht nicht zu folgern; das Experiment folgert statt seiner. Er wird, wenn es nöthig ist, das Experiment vor dem Publikum hundertmal wiederholen; er wird es erklären, aber er wird persönlich weder darüber zürnen, noch sich billigend verhalten. Das ist die Wahrheit, das ist der Mechanismus der Erscheinungen; es ist Sache der Gesellschaft, dies Phänomen immer von neuem oder überhaupt nicht mehr zu erzeugen, wenn sein Resultat nutzbringend oder gefährlich ist. Man würde sich nicht denken können, daß ein Gelehrter sich über den Stickstoff ärgert, weil derselbe für das Leben ungeeignet ist; er beseitigt den Stickstoff, wo er schädlich ist, und das genügt. Der Romandichter kann dies nun nicht, weil das praktische Eingreifen ihm versagt ist; er sucht nur den nothwendigen Zusammenhang der

gesellschaftlichen Phänomene auf; aber er überläßt den Gesetzgebern, den Männern der That, die Sorge, diese Phänomene, soweit sie nützlich sind, weiter zu entwickeln, soweit sie schädlich sind, sie zu unterdrücken." Hier scheint Zola ein berechtigtes Kunstprincip zu vertreten, das der Objectivität der Darstellung; der Autor soll sich nicht mit seinen Beleuchtungen in den Fortgang der Handlung mischen, ihr nicht hier und dort und am Schluß ein moralisches Etikett anheften: die dargestellte Handlung soll, wie es Spielhagen in dem erwähnten Essay ausdrückt, „der Art sein, daß für den denkenden Leser die Reflexion von selbst daraus hervorgeht, wie der Duft aus einer Blume". Dann muß aber die Handlung selbst eine „concludente" sein, und das ist keineswegs, wie Zola zu glauben scheint, jeder Fetzen des realen Lebens, den er für die Dichtung appretirt. Dazu gehört ein künstlerischer Organismus, der in allen seinen Theilen von einem und demselben Lebensgeist der ihn pulsirenden Idee durchdrungen ist — davon hat Zola keine Ahnung. Außerdem ist im Detail noch ein großer Unterschied zwischen den aufdringlichen Interpellationen einer zweckvollen Moral und jenem stimmungsvollen Hauch, aus dem man die Sympathien und Antipathien des Dichters herausfühlt. Zola's Darstellungsweise erweckt aber stets den Schein, daß ihm die Situationen der brüskesten Sinnlichkeit, in denen seine Phantasie mit üppigstem Behagen schwelgt, vor allem sympathisch sind. Auch schließt die vollkommenste Objectivität des Romans keineswegs aus, daß der Dichter seinen Charakteren Betrachtungen und Aussprüche in den Mund legt, welche ihnen selbst und den Situationen angemessen sind, dabei aber doch die letztern in eine Beleuchtung rücken, welche die Idee des Ganzen, die Intentionen des Dichters ohne Aufdringlichkeit hervortreten lassen. Dergleichen ist bei Zola und den Naturalisten allerdings nicht der Fall, doch nur deshalb nicht, weil sie Stoffe wählen, in denen es sich nur um ganz brüske praktische Inter-

essen handelt, die niemals feinere Conflicte des Geistes und Gemüthes zulassen. Das ist eine grobe Einseitigkeit, auch vom Standpunkte des Roman expérimental. So sehr er sich gegen den Idealismus sträubt, so muß er doch zugeben, daß es idealistische Charaktere und Gemüther gibt, daß dies ebenfalls eine Thatsache der Erfahrung ist und daß der Romanschriftsteller, wenn er auch mit Haut und Haar dem crassesten Realismus verfallen ist, doch auch mit diesen zu rechnen hat. Vermag er dies nicht, so ist dies nur ein testimonium paupertatis, er trägt eine Binde um die Augen:

Die Geisteswelt ist ihm verschlossen,
Sein Sinn ist zu, sein Herz ist todt,

wie man mit einer Variante des Faust'schen Ausspruchs sagen könnte.

Emile Zola beschränkt sich nicht auf die allgemeine Begriffsbestimmung des neuen wissenschaftlichen, experimentirenden Romans: er gibt auch in mehrern Artikeln eine kleine Poetik in nuce, einige Winke für seine Mitstrebenden. In einem derselben verlangt er von dem Romanschriftsteller le sens du réel, den Sinn für das Wirkliche. Gewiß ist dieser für den Romanschriftsteller unerläßlich; aber Zola will ihn zur qualité maîtresse machen, und an die Stelle der früher für höchste Anforderung des Schaffens geltenden imagination, der Phantasie, setzen. Nun mit diesem sens du réel kann man ein sehr guter Naturforscher, Arzt, Mechaniker, Ingenieur sein, aber ein Dichter wird durch ihn nicht gemacht. Den Dichter macht die „Intuition", bei welcher der Sinn für das Wirkliche ein mitwirkendes, aber nicht entscheidendes Moment ist. Wo freilich der letztere fehlt, da werden seine Gestalten verzeichnet, seine Schilderungen verschwommen sein. Hierin hat Zola recht. „Der Sinn für das Wirkliche", sagt er, „besteht darin, die Natur zu fühlen und sie wiederzugeben, wie sie ist. Es scheint anfangs, daß die Welt zwei Augen hat, um zu sehen, und daß nichts gemeiner

sein müßte als der Sinn für das Wirkliche. Und doch ist nichts seltener. Die Maler wissen dies sehr gut: man stelle gewisse Maler vor die Natur, und sie werden dieselbe in der barocksten Weise von der Welt ansehen. Jeder wird sie unter einer herrschenden Farbe betrachten; der eine wird sie gelb, der andere violett, der dritte grün nachmalen. Was die Formen betrifft, werden dieselben Erscheinungen sich einstellen: der eine rundet die Gegenstände ab, der andere gibt ihnen so viele Winkel als möglich. Jedes Auge hat so seinen besondern Blick. Dann gibt es aber auch Augen, die überhaupt gar nichts sehen." Zu diesen rechnet Zola viele Romanschreiber, deren Natur geradezu monströs ist, verkleinert oder vergrößert, voll falscher Tinten; alles ist schreiend und erdrückt sich.

Noch treffender ist, was Zola über l'expression personnelle in einem andern Essay sagt: das trifft jede Romandichtung, ja jede Dichtung überhaupt; es ist die Eigenart des Stils, in welcher überhaupt der dichterische Beruf beruht, die Originalität der Weltanschauung und der Darstellungsweise. Einzelne Autoren mögen noch so gut stilisiren, Bände auf Bände häufen: „aus allen ihren Büchern wird nur ein fader Geruch todtgeborener Werke sich entbinden." Auch was Zola in einem dritten Artikel über la description sagt, ist zutreffend; er tadelt mit Recht jede Beschreibung, welche nicht die Umgebung des Menschen nur insoweit darstellt, als sie bestimmend auf ihn wirkt oder sein Wesen vervollständigt und erklären hilft. Das entspricht auch den Grundsätzen deutscher Poetik. Aber die Art und Weise der Beschreibung! Zola hebt bei Flaubert hervor, daß er hierin maßvoll sei, daß er den hervortretenden Zug, die große Linie gebe und dadurch das Bild unvergeßlich mache. Bei Zola selbst ist dies nicht der Fall; seine Beschreibungen sind oft so überladen, so durch ein Gewirr von Arabesken verdunkelt, daß die tragenden Pfeiler der Situation sich nicht klar vor unsern Augen gliedern. Zola

ist geradezu schwülstig in seinen Schilderungen, wir erinnern an die Treibhausscenen in „La curée“, an die Nuditäten in „Nana“, an Clorindens Stellungen als Modell in „Son Excellence Rougon“. Das verstößt gegen das allein richtige Princip, das Lessing im „Laokoon“ festgestellt und das auch Zola kennt, obschon er fortwährend in seinen Schriften dagegen sündigt.

Und wo sind nun die Großmeister des neuen experimentirenden Romans. Duldet Zola keine Götter neben sich? O ja, er hat einen großen Vorgänger, das ist Balzac: er erkennt Stendhal, Flaubert und de Goncourt sowie Daudet als berechtigte Vertreter des neuen Princips an, und es giebt auch schon einen Nachwuchs, dem er als Kritiker ermunternde Worte schenkt. In Balzac und Stendhal erblickt Zola die Quellen des naturalistischen Romans. Der „Père Goriot“, „La Cousine Bette“, „Eugénie Grandet“ sind die großen Meisterwerke, die von der glänzenden „naturalistischen Entwickelung“ beredtes Zeugniß ablegen: es sind „Sectionen“ des Menschen, Analysen von Kopf und Herz. Balzac's Romane, in denen er mit den Romantikern wetteiferte, wie „Le lis dans la vallée“, verwirft Zola. Gleichwohl bleibt ihm Balzac der größte Autor des neuen Frankreichs, und er geräth in Entrüstung über die Kritiker, die früher einen Eugène Sue, eine George Sand oder gar einen Paul de Kock mit ihm in eine Reihe stellen wollten. Und zu diesen Schuldigen gehörten die gefeiertsten Kritiker des neuen Frankreichs, ein Sainte-Beuve, ein Jules Janin, ja selbst einen verschollenen Recensenten Chaudes-Aigues gräbt er aus, um an ihm noch nachträglich ein Strafgericht zu vollziehen, zur Warnung für seine Nachfolger. „Il faut qu'on mette le nez d'une certaine critique dans ces ordures.“ Denn indem Zola Balzac vertheidigt, vertheidigt er sich selbst: die Anklagen gegen jenen waren ganz dieselben. Jules Janin selbst sprach die nach unserer Ansicht die Zola'schen Romane in

der treffendsten Weise verurtheilenden Worte: „Weil die Sache existirt, muß deshalb der Roman und das Schauspiel, den Hacken in der Hand, sich mit diesem Pandämonium beschäftigen, das auf einem solchen Haufen von Schmutz herumwimmelt? Nein, es gibt Dinge, die man nicht sehen soll, die zu sehen kaum dem Philosophen, kaum dem Moralisten, kaum dem Christen verstattet ist. Ein Schriftsteller ist kein Lumpensammler, ein Buch füllt sich nicht wie eine Tragbutte."

Die Analysen der naturalistischen Romane, besonders der jüngern Autoren, welche das große neue Princip erfaßt haben, ergeben meistens Experimente mit sehr unerquicklichen Stoffen. Da hat z. B. einer dieser Jünger Zola's, Léon Hennique, einen Roman geschrieben: „La dévouée", in welchem der Herr und Meister ein sehr beachtenswerthes Debut erblickt. Der Held ist ein Erfinder, der sich an das Problem der Lenkung der Luftballons gemacht hat. Er hat sein Vermögen mit Versuchen aufgezehrt; das Ziel, das er fanatisch verfolgt, dem er nahe gerückt ist, verschwindet ihm vor den Augen. Das versetzt ihn in wilde Wuth. Er hat zwei Töchter; jede hat von einem Onkel 50 000 Frs. geerbt; sie weigern sich, ihm das Geld zu borgen. Der Erfinder wird zum Verbrecher; er vergiftet die eine Tochter, beschuldigt dann die andere der Unthat, legt Zeugniß gegen sie ab; sie wird verhaftet, verurtheilt, hingerichtet. Der glückliche Vater hat seine 100 000 Frs. Zola selbst wollte anfangs sich mit dem Helden nicht befreunden, bis er in ihm eine kühn hingestellte, mit einer „großen Wissenschaft" studirte Figur sieht; wir überlassen ihm gern die Bewunderung dieser crassen und abgeschmackten Geschichte.

Auf dem Gebiete des Romans feiert der Naturalismus bereits seine Triumphe; doch er muß und wird auch das Theater erobern. Das ist ein Hauptsatz in Zola's Credo. Wir Deutschen fragen verwundert: hat er denn nicht das schon gethan? Ist z. B. der jüngere Alexandre Dumas nicht ein Na-

turalist de pur sang? Auf solche und ähnliche Fragen antwortet Zola in seinem Artikel „Le naturalisme au théâtre". Das Drama der Romantiker ist ihm nur eine Rebellion gegen die classische Tragödie, deren Agonie es vollendet. Victor Hugo's Dramen, besonders „Ruy Blas", unterwirft er an anderer Stelle einer vernichtenden Kritik. Das romantische Drama war die Antithese des classischen: es stellte die Leidenschaft der Pflicht entgegen, die Handlung der Erzählung, die Farbe der psychologischen Analyse, das Mittelalter dem Alterthum, doch „es log so wie dieses, es costumirte Thatsachen und Personen und mit einer Uebertreibung, über die man gegenwärtig lächelt; es hatte wie dies seine Regeln, seine Effecte, die noch herausfordernder auftraten, weil sie noch falscher waren."

Nachdem das romantische Drama beseitigt ist, wendet sich Zola den tonangebenden Dramatikern der Gegenwart zu: er nennt Victorien Sardou, Alexandre Dumas den Jüngern und Emile Augier, ein Kleeblatt, das ja auch in erster Linie die zu uns verpflanzte französische Dramatik vertritt und über welche das deutsche Feuilleton mehr Essays gebracht hat als über irgend einen deutschen Autor. Alle drei gelten doch mit Recht bei uns für echte Realisten, und in schwächlicher Nachahmung hingen sich moderne Salonlustspiele und Rührstücke an ihre Fersen. Zola legt sie der Reihe nach auf den Secirtisch. Sardou ist der Jünger Scribe's, Vertreter des Intriguenlustspiels, der Handlung um jeden Preis. Seine große Eigenschaft ist die Bewegung; er hat nicht das Leben, er hat die Bewegung, eine verteufelte Bewegung, welche alle seine Personen mit fortreißt und der es bisweilen gelingt, über sie zu täuschen; man glaubt, sie seien lebendig, und sie sind doch nur gut gearbeitete, nie vollkommene Marionetten. Der Geist, die Geschicklichkeit, die Witterung des Actuellen, eine große Kenntniß der Bretter, ein ganz besonderes Talent für die Episode, klare verschwenderisch ausgestreute und lebendig ausgearbeitete

Details: das sind die vorzüglichsten Eigenschaften Sardou's. Aber seine Beobachtung ist oberflächlich, seine Stoffe überall aufgegriffen und geschickt zusammengefädelt; die Welt, in die er uns führt, ist eine Welt von Pappe, bevölkert mit Zappelmännchen. Man fühlt, wie in jedem seiner Werke der feste Boden unter ihm weicht; immer findet sich eine unannehmbare Intrigue, ein falsches, bis zum Extrem gesteigertes Gefühl, welches dem ganzen Stück zum Angelpunkt dient. Diese Stücke sind maßlos vergrößerte Vaudevilles, deren Komik Grimasse ist. Sardou wird indeß wenigstens als Vorläufer und Vorarbeiter des Naturalismus anerkannt; die genaue Darstellung der alltäglichen Existenz ist sein Verdienst; er hat dem Publikum den Geschmack daran beigebracht.

Alexandre Dumas fils erhält, wie vorauszusehen, eine noch bessere Censur; viel fehlte nicht daran, daß er die vollkommene naturalistische Formel gefunden hätte. „Man verdankt ihm physiologische Studien auf dem Theater, er allein hat es gewagt, in dem jungen Mädchen das Geschlecht und in dem Manne die Bestie zu zeigen"; einige Scenen in seinen Stücken verrathen eine beachtenswerthe Kunst der Analyse; doch er leidet an einem andern Fehler als Sardou; er hat das bedauernswerthe Bedürfniß, Gesetze zu geben, zu predigen, zu bekehren; dabei wird seine Beobachtungsgabe durch die seltsamsten Phantasien verdunkelt. Allen seinen Personen leiht er seinen Geist; sie alle ergehen sich in den geflügelten Worten, die oft den Erfolg entschieden haben. Dadurch wird die Wahrheit des Dialogs zerstört. Außerdem ist er ganz Mann des Theaters; niemals zaudert er, wenn es sich entweder um die Wirklichkeit oder um eine scenische Anforderung handelt; „er bricht der Wirklichkeit den Hals". Ein Stück ist ihm ein Problem; von einem Punkte geht er aus, bei einem andern muß er ankommen, und wenn auch dazu die halsbrechendsten Sprünge nöthig sind, zwingt er immer das Publikum ihm zu folgen. Seine Stücke

sind eine traurige Mischung der erkannten Realität und der barocken Erfindung; sie haben etwas von einem trockenen, kalten, einschneidenden Plaidoyer. Der Philosoph hat den Beobachter getödtet und der Mann des Theaters dem Philosophen den Garaus gemacht.

Nun kommt Emile Augier an die Reihe, der thatsächliche Beherrscher der französischen Bühne; er ist ein genauer Beobachter und malt das sociale Leben in einer maßvollen correcten Sprache. Einige seiner Werke (natürlich „Les lionnes pauvres" in erster Linie) verwirklichen in einzelnen Scenen das neue Theater, das Theater des Jahrhunderts. Er ist menschlicher als der jüngere Dumas, er macht keine solchen Luftsprünge wie dieser; man fühlt bei ihm stets den festen Boden unter sich. Doch warum ist auch er nicht das erwartete Genie der naturalistischen Richtung? Er hat sich von den conventionellen Personen, von den gegebenen Typen zu wenig freigemacht. „Fast immer kommt in seinen Lustspielen das fleckenlose junge Mädchen vor, das sehr reich ist und sich nicht vermählen will, weil es sich dagegen wehrt, um des Geldes wegen geheirathet zu werden. Die jungen Männer sind ebenso Helden der Ehre und der Loyalität, welche in Thränen ausbrechen, wenn sie erfahren, daß ihre Väter in etwas gewissenloser Weise ihr Glück gemacht haben. Mit einem Wort, die sympathische Person feiert Triumphe; ich verstehe darunter den ideellen Typus der guten und schönen Gefühle, immer nach demselben Modell gegossen, ein wahrhaftes Symbol, eine priesterliche Personification, die gänzlich außerhalb der wahren Beobachtung liegt. Da ist der Commandant Guerin, dies Muster aller Soldaten, dessen Uniform zur Entwickelung beiträgt; da ist der Sohn Giboyer's, dieser Erzengel von Zartgefühl, von einem verrufenen Menschen abstammend; da ist Giboyer selbst, so zärtlich in seiner Niederträchtigkeit; da ist Heinrich, der Sohn Charrier's, in den „Effrontés", der, weil sein Vater bei einer

zweideutigen Angelegenheit mitbetheiligt war, ihn dazu bringt, die Leute auszuzahlen, die er betrogen hat. Das ist alles sehr schön, sehr rührend, nur in Bezug auf menschliche Wahrheit sehr anfechtbar; die Natur geht nicht so weit, weder im Guten noch im Bösen. Man kann diese sympathischen Charaktere nur als einen Gegensatz und einen Trost betrachten: doch das ist nicht alles. Augier verwandelt oft einen Charakter mit einem Zauberstabe. Das Recept ist bekannt, der Knoten muß gelöst werden und infolge einer Effectscene wird ein Charakter auf den Kopf gestellt. Das ist in der That sehr bequem; man macht indeß nicht so leicht aus einem brünetten Menschen einen blonden."

Nach diesen Analysen der drei hervorragendsten Dramatiker der neuesten französischen Literatur kann man leicht einen Schluß ziehen auf das Drama der Zukunft, das Drama des Naturalismus, wie es vor Zola's Geist in fertiger Gestaltung schwebt. Das Theater ist zwar die letzte Burg des Conventionellen; doch Zola ist überzeugt, daß der Naturalismus auch diese Burg erstürmen wird. Man lese Balzac, Flaubert und man wird sich darüber klar sein, was Zola vom Drama verlangt. „Ich erwarte, daß man auf die Bühne Menschen von Fleisch und Blut hinstellt, erfaßt mit aller Lebenswahrheit und wissenschaftlich analysirt, ohne irgendeine Lüge; ich erwarte, daß man uns freimacht von jenen erdichteten Personen, diesen gemachten Symbolen der Tugend und des Lasters, die keinen Anspruch machen können auf menschliche Wahrheit; ich erwarte, daß die Umgebungen die Personen bestimmen und daß diese handeln nach einer Logik der Thatsachen, die sich mit der Logik ihres eigenen Temperaments verschwistert; ich erwarte, daß keine Taschenspielerei irgend welcher Art mehr vorkommt, keine Berührungen mit dem Zauberstabe, der in einem Augenblicke die Dinge und die Wesen wandelt; ich erwarte, daß man uns nicht mehr unannehmbare Geschichten erzählt, daß man nicht

richtige Beobachtungen durch romantische Zwischenfälle verdirbt, welche selbst die guten Partien eines Stückes schädigen müssen; ich erwarte, daß man die bekannten Recepte, die abgebrauchten Formeln, das bequeme Weinen und Lachen aufgibt; ich erwarte, daß ein dramatisches Werk, frei von den Declamationen, die von großen Worten und großen Empfindungen herrühren, die hohe Moral der Wahrheit habe, das furchtlose Resultat einer unbeirrten Untersuchung sei; ich erwarte endlich, daß die im Roman vollzogene Entwickelung sich auf der Bühne vollende, daß man zurückkehre zur Quelle der modernen Wissenschaft und Kunst, zum Studium der Natur, zur Anatomie des Menschen, zum Gemälde des Lebens, in einem genau aufgenommenen Protokoll, das um so origineller und gewaltiger sein wird, als es bisher niemand auf die Bretter zu bringen gewagt hat."

Zola verblendet sich übrigens nicht gegen den Unterschied zwischen Drama und Roman; er weiß, daß das Drama keine langen Analysen zuläßt; wohl, man analysire kurz, nur treffend, mit einem Wort, einem Schrei! Er erkennt den Unterschied zwischen dem einzelnen Leser und dem versammelten Publikum an: letzteres hat seine Empfindlichkeiten, auf die man Rücksicht nehmen muß; er erkennt die nothwendige Optik der Bühne an, in Bezug auf Zeit und Raum. Die Beschreibungen des Romans sollen indeß in den Decorationen der Bühne ihren Ersatz finden; die sympathischen Personen sollen verschwinden; der Stil soll nicht glänzend sein, sondern von unfehlbarer Wahrheit, originell, lebendig. „Das Theater wird entweder naturalistisch werden oder es wird aufhören zu existiren." Mit diesem Kraftwort, welches doch an das bei dem jüngern Dumas so getadelte „ricanement de la phrase" erinnert, schließt der fanatische Apostel der schönern Zukunft der Bühne diesen Essay.

Das französische Publikum hat die bisherigen Versuche der Naturalisten auf der Bühne abgelehnt. Zola's „L'Assommoir"

hat ebenso Fiasco gemacht wie „Henriette Maréchal" der Gebrüder Goncourt: es kümmert sich nicht um jene drohende Alternative und fürchtet nicht den Untergang seiner Bühne.

Das dramaturgische Recept des brüsken Provenzalen besteht im Grunde nur aus einem einzigen Universalmittel: nehmt die Wirklichkeit, wie sie leibt und lebt, und schleppt sie auf die Bühne; das ist das A und O, das ἓν καὶ πᾶν aller dramatischen Kunst. Doch da stößt ihm selbst das Bedenken auf, daß das Publikum sich nicht alles auf der Bühne gefallen lassen wird, was so auf der Gasse aufgesucht worden ist; es hat ja seine „pudeurs", seine „sensibilités"; doch die muß es sich abgewöhnen. In der That, für die Frivolitäten auf der Bühne ist es bereits hinlänglich abgestumpft: warum sollte nicht auch der Nerv getödtet werden, der noch gegen brutale Cynismen empfindlich ist? Die Wirklichkeit — doch sie ist nicht ganz so, wie die Dinge, an denen wir uns mit der Nase stoßen. Ohne auf die erkenntnißtheoretischen Untersuchungen Kant's und neuer Philosophen eingehen zu wollen, können wir doch als Thatsache hervorheben, daß sich in jedem Kopfe die Welt anders spiegelt. Wird Zola leugnen wollen, daß es auch idealistisch gestimmte Naturen giebt, in Bezug auf Weltanschauung, Empfindung, Willensregung? Was fängt denn ein Naturalist mit diesen an? Ignorirt er sie? Dann sind seine Protokolle des menschlichen Lebens unvollständig und lückenhaft oder vielmehr, es ist eine Lücke in seinem Kopfe, der anders Geartetes nicht zu fassen vermag. Zola protestirt gegen die sympathischen Charaktere, mit Recht in ästhetischer Hinsicht, sobald sie nur schablonenhaft aufgefaßt sind; aber will er jeden Edelmuth, der Sympathien erweckt, als „unwahr" hinstellen? Welche trostlose Weltanschauung! Und welche Armuth der poetischen Schöpfung! Es würde ihr ja schon in ästhetischer Hinsicht der Contrast fehlen.

Das Drama ist ein Kunstwerk und wirkt als Kunstwerk;

es bedarf daher der Rhythmik im Aufbau, des Contrastes in der Charakterzeichnung. Ein Stück Leben auf die Bühne gebracht, ohne ineinandergreifende Entwickelung, ohne Spannung, ohne Abschluß wird nie eine Wirkung ausüben: das ist nicht der schlechte Geschmack des großen Publikums, das hängt mit jenen Instincten für das Schöne zusammen, die bei dem ehemaligen Buchhändlerlehrling sehr schwach ausgebildet sind. Zola hat recht, wenn er die Escamotage in den Intriguenlustspielen Scribe's und Sardou's tadelt; aber er hat unrecht, wenn er meint, daß die Spannung im Drama sich so naturwüchsig von selbst entbinde, wie in einer beliebig erzählten Geschichte, daß sie nicht einer wohlerwogenen Steigerung und die Handlung selbst einer künstlerischen Führung bedürfe. Die streng gegliederte Architektonik des Dramas mit den feststehenden Einschnitten der Actschlüsse muß aufrecht erhalten werden: daß dies unmerklich und ohne jeden Zwang geschieht, ist Sache des dramatischen Talents. Ein Fetzen Leben, roh abgehackt auf den Fleischerscharren des Naturalismus und auf der Bühne in beliebige Stücke zerschnitten, kein Mahl für Götter, nein, ein Aas für Raben, wird dort nur eine abstoßende Wirkung hervorrufen. Und wenn Zola meint, der Stil des Dramas müsse womöglich der Jargon der Gassen und die Gaunersprache der Spelunken sein — denn das ist doch von höchster, charakteristischer Lebenswahrheit — so vergißt er, daß bei allen Völkern und in allen Zeiten das Drama für eine Dichtung gegolten hat, welche nicht nur hohen Schwunges fähig ist, sondern auch den lebenswahren Dialog in maßvoller ästhetischer Feinheit auf die Bühne bringt. Das ist ebenso im indischen und chinesischen Drama der Fall wie bei den Hellenen und Altengländern: der ἡδυσμένος λόγος des Aristoteles ist überall zur Geltung gekommen.

Zola kennt nur das französische Drama: keine Perspective, kein Blick auf die Weltliteratur fällt in die Camera-obscura,

in welcher er die vorüberziehende Bewegung des Tages auffangen will. Er kennt nicht einmal Shakspeare, von Schiller nicht zu sprechen; er will die Bühne von heute reformiren, aber er rebellirt dabei gegen die Aesthetik von Jahrtausenden. Sein Stern soll der Sirius der Aegypter sein, der ein neues Weltjahr einleitet — wenn er nicht blos eine Sternschnuppe ist.

Es ist selbstverständlich, daß die Lyrik, die Sprache der Empfindungen in schöner Form, für den Naturalismus eine incommensurable Größe ist. Zola geht ihr auch möglichst aus dem Wege und drückt nur gelegentlich seinen Abscheu gegen dieselbe aus. Sein Haß gegen die „Phrase" und gegen die Luftsprünge ins Blaue trifft vorzugsweise die Lyriker. Vor Viktor Hugo verbeugt er sich zwar, doch nur als vor einem großen Sprachkünstler, wie überhaupt die ganze romantische Emeute gegen die Classicität nur dem Naturalismus die Waffen in die Hand gegeben haben soll, die sie im sprachlichen Atelier geschmiedet hat. Für Zola ist die Lyrik Musik, die von nervösen Frauen applaudirt wird, „eine poetische Exaltation, die keine Analyse zuläßt und an den Wahnsinn grenzt". Die Verse leben deshalb längere Zeit als die Poesie, weil sie sich dem Gedächtniß besser einprägen und weil meistens die Gedichte kurz sind. Im Uebrigen haßt Zola die Lyriker, weil die schlechten Poeten die Specialität der großen gestohlenen Erfolge haben: „man decorirt sie, man setzt sie in die Akademie, man balsamirt sie ein bei Lebzeiten".

In der Aesthetik Zola's hat die Lyrik keinen Platz: das genügt, sie zu verurtheilen, denn die Lyrik ist die Seele aller Poesie. Diese ganze Aesthetik des Naturalismus ist nur ein Repetirwerk unproduktiver Begriffe, einseitig isolirter Ideen; der Aesthetiker rennt immerfort mit dem Kopfe gegen die Wand und hofft sie einzustoßen; es ist der Fanatismus des halbgebildeten Autodidaktenthums.

Wenden wir uns von dem Aesthetiker Zola zu dem Dichter, so genügt es, aus seinem großen Romancyklus: „Les Rougon Macquart", jener Natur- und Standesgeschichte einer Familie unter dem zweiten Kaiserreiche, die beiden Romane herauszuheben, in denen der Autor selbst die praktischen Consequenzen seiner Theorie mit der größten herausfordernden Unerschrockenheit gezogen hat: „Nana" und „Pot-Bouille". Der Cyklus besteht aus einzelnen Romangliedern, die eine Kette bilden, ähnlich wie Freitag's „Ahnen", nur daß sich diese Kette nicht durch Jahrhunderte hinzieht, sondern nur eben zwei Geschlechter umfaßt, die Zeit des bas-empire, des Sittenverfalls unter dem dritten Napoleon. Das große Werk ist abwechselnd mit brennenden Farben und mit Schmutzfarben colorirt. Für Emile Zola's Gestaltungskraft und die ursprüngliche Bedeutung seines Talents geben einige der früheren Romane, wie Son Excellence Eugène Rougon, la fortune des Rougon ein glänzenderes Zeugniß, als „Nana" und „Pot-Bouille", aber sie sind nicht so beweiskräftig wie diese für Zola's Theorien und ihre Anwendung in der Praxis. Sie gehören zum Theile dem Gebiete des photographischen Zeitromanes an, als dessen Hauptmatador wir Daudet kennen lernen werden. Nur einzelne Kapitel, wie die wilden Liebesscenen zwischen Maxime und René in La curée zeugen von einer Virtuosität in der Darstellung des Bestialischen, welche in gleicher Linie steht mit ähnlichen Schilderungen in „Nana", nur daß jene Scenen blos eine episodische Bedeutung haben, während „Nana" von Anfang bis zu Ende auf diesem Boden wuchert — die glänzendste und giftigste Sumpfpflanze der neuen europäischen Literatur.

Nana schließt sich an den Roman „L'Assommoir" an, in welchem das Elend und die Verwilderung des Arbeiterstandes in greller Weise dargestellt wurde: ein verkommener Abkömmling der Rougon-Macquarts ist die Heldin des Romans.

„Nana" hat einen sensationellen Erfolg gehabt: dies

erlaubt den Rückschluß darauf, daß das Werk ein sensationeller Roman ist. Und in der That übertrifft er alle frühern Erzeugnisse von Zola's Feder in dem intensiven Colorit des brüsken Realismus, in einer Naturwahrheit in den obscönsten Schilderungen, wie sie selbst auf dem Gebiete der Weltliteratur, die pornographischen Specialitäten ausgenommen, unerhört zu nennen ist. Der Erfolg ist also kein Erfolg schriftstellerischer Genialität; er ist kein Erfolg ethischer Tendenz, welche einem Zola mit einem Petronius, Juvenalis, Martialis gemein ist, indem sie in ihren Sittengemälden der Verderbniß des Jahrhunderts einen Spiegel vorhalten; es ist ein Erfolg der rücksichtslosen Darstellung der brutalsten sinnlichen Situationen und Verirrungen; denn wie im „L'Assommoir" uns ein Fuselgeruch entgegenweht und gleichsam das Delirium tremens der Pariser Volkskreise in flagranti ertappt und vor das Publikum geschleppt wird: so handelt es sich hier in „Nana" um eine Darstellung der Wollust in ihrer brutalsten Gestalt, der Wollust in Straßenschmutz, der Venus Vulgivaga.

Welche scharfe und feine Beobachtungsgabe, welche Genialität ... rufen die Bewunderer des Realismus à tout prix aus, die ihm mit Applaus bis in seine äußersten Consequenzen folgen. Ein kleines animam salvavi über seine allzu großen Kühnheiten ... dann aber wieder die laute Anerkennung der ausgezeichneten Darstellung. Freilich, einen solchen Roman hat unsere neuere deutsche Literatur nicht aufzuweisen; das ist ein glänzender Vorsprung des französischen Genies, wie es unsere Literaturfranzosen verkünden.

Die Beobachtungsgabe ist immerhin eine schätzbare Eigenschaft eines Autors; es kommt aber sehr darauf an, was beobachtet wird und inwieweit sich das Beobachtete für die Darstellung eignet. Selbst ein Hundemaler wird nicht alle Situationen aus dem Leben des treuen Hausthieres der Wiedergabe durch seinen Pinsel würdig finden; er würde fürchten müssen,

sonst dem Cynismus in des Wortes verwegenster Bedeutung zu verfallen. Die Schule Zola's kennt eine solche Schranke nicht mehr: die Grenzbestimmungen der Aesthetik des Häßlichen sind nicht für sie erfunden. Der Realismus ist bei ihr zum rohen Materialismus geworden, niemals ist die Muse eines Dichters so ohne Feigenblatt herumgelaufen.

Es ist nicht einmal der Standpunkt der Sittlichkeit, der hierbei zuerst in Betracht kommt: die Anhänger der Abschreckungstheorie mögen ja mit Recht behaupten, daß Zola nur die Fäulniß einer gänzlich corrumpirten Gesellschaft darstellen wollte, die verderblichen Einwirkungen des Lasters auf alle ihre Kreise und daß, je unverblümter er dies in seinen Schilderungen thut, desto stärker der abschreckende Eindruck derselben sein müsse. Wenn ganz Paris als ein Lazareth erscheint, in welchem die Satyriasis und Nymphomanie ihre Opfer suchen: wer wird sich da nicht nach einer gesundern Luft sehnen? Doch ist es nicht einmal durchweg der Fall, daß Zola blos die fressenden Eitergeschwüre der Gesellschaft herausschneidet, um Ekel zu erregen: das Werk enthält mehrere Partien, in denen die Wollust mit sehr verführerischen Farben gemalt ist, breit ausgeführte Nuditäten von prickelndem Reiz, die sich geradezu Selbstzweck sind und auf welche nicht einmal das Schiller'sche Motto Anwendung finden kann:

Wollt ihr zugleich den Kindern der Welt und den Frommen gefallen,
Malet die Wollust, doch malet den Teufel dazu.

Denn hier fehlt der Teufel, und nicht einmal der Dichter erscheint als advocatus diaboli.

Doch wir wollen diese Tizianische Malerei sinnlicher Schönheit und ihrer Schaustellungen ignoriren: wir wollen den Vertheidigern Zola's recht geben, welche behaupten, daß er selbst ein Anwalt des sittlichen Rigorismus sei: dann bleibt noch immer die Frage, da es sich um ein Werk der Dichtung handelt,

ob der Dichter die Grenzen des Aesthetischen nicht überschritten, ob er nicht gegen das Gesetzbuch der Schönheit sich schwer vergangen hat?

Schon der Grundton des ganzen Werkes ist ästhetisch unschön; er verletzt das gesunde Gefühl. Dem Roman fehlt jede künstlerische Architektonik, jeder Reiz des Contrastes. Von Anfang bis zu Ende nichts als der trübste Sündenpfuhl, und nur der zarte Unterschied, ob die Charaktere blos bis an den Hals darin stecken, oder ob seine schmutzigen Wasser ihnen über dem Kopfe zusammenschlagen: alles grau in grau, schwarz in schwarz gemalt. Alle diese Menschen ohne Ausnahme haben gar keine anderen Gedanken als ihre Sinnenlust; es ist die furchtbarste Eintönigkeit der Stimmung und eine durch keinen Lichtblick des Contrastes gehobene Gemeinheit der Gesinnung; alles stürzt sich kopfüber in die Orgien der Venus πάνδημος, denkt nichts anderes, fühlt nichts anderes: und in dieser Hinsicht ist der Roman eigentlich eine Lectüre für alle die Dorchen Lakenreißer, die nur Ein Geschäft und nur Ein Vergnügen in der Welt kennen.

Und so ist auch die Heldin eine von der Straße aufgelesene Schönheit von einer brüsken Naivetät; sie hat weder Geist noch Herz, ja sie hat keinen Funken von beidem; in der alkoholhaltigen Atmosphäre des Proletariats, in der sie aufgewachsen, ist dies alles verloschen. Der Director des Vaudevilletheaters läßt sie die blonde Venus spielen; sie weiß, wie er selbst sagt, nicht, wo sie die Hände und Füße lassen kann. „Nana a autre chose, parbleu, et quelque chose, qui remplace tout... Elle ira loin... une peau, oh une peau!“ Man könnte die Heldin also nach Analogie der Rothhäute eine „Weißhaut“ nennen; denn von etwas anderm ist bei ihr nicht die Rede. Ein Mädchen, groß, stark für ihre zwanzig Jahre, mit üppigen blonden Haaren... so erscheint sie am Anfange des Romans; später freilich wird sie photographisch so genau

von allen Seiten und in allen Stellungen aufgenommen, daß wir am Schluß des Romans sie so vor Augen haben, wie der Sänger des Hohen Liedes seine symbolische oder unsymbolische Schöne. Auf der Bühne singt sie falsch mit einer weinheisern Stimme; „C'est idiot" sagt das Publikum, als es das Theater verläßt. Dies dumme Frauenzimmer von der Gasse ist die Heldin des Romans, in welche alle Welt sich verliebt, Sittliche und Unsittliche, Kinder und Greise: sie ist gleichsam jene Schöne von Babel, welche Luther in so kernhafter Weise bezeichnet hat. „Ein schöner Körper hat auch seine Seele", sagt Heinrich Heine einmal: diese Seele ist die einzige, welche Nana besitzt; der Dichter hat sein Problem so schroff wie möglich hingestellt; es ist die geistverlassenste aller Hetären, welche die ganze Pariser Gesellschaft ruinirt.

Man weiß in der That nicht, wie man diesen Roman von Zola kritisch anfassen soll, ohne sich die Finger damit zu beflecken. Die Scenen im Vaudevilletheater, mit denen er beginnt, geben uns ein Bild des heutigen Theaterwesens, das auch auf viele deutsche Theater in den Hauptstädten paßt. Der cynische Director, der seinem Kunsttempel stets ein wenig schmeichelhaftes Prädicat gibt, das er den Stätten entlehnt, wo die pandemische Aphrodite ihren Cultus feiert, hat so unrecht nicht: auf der Bühne, in den Garderoben, im Parterre, in den Logen dieselbe schwüle Atmosphäre einer um alles Geistige unbekümmerten Sinnlichkeit; der Heißhunger, der Durst nach Genuß: das Colorit weiß Zola vorzüglich zu treffen; er mischt alle Farben so, daß die brennendste Farbe zum Vorschein kommt, diejenige einer wüsten Begierde, für welche die Kunstleistung nur einen verschleiernden Vorwand gibt.

Nana macht Furore in einer Reihe von Vorstellungen. Die „blonde Venus" ist ja ganz geeignet, ihre Vorzüge in das hellste Licht zu setzen. Im zweiten Act wird sogar die Scene, wo Mars und Venus im Drahtnetz gefangen sind, auf die

Bühne gebracht. Nana erſcheint nur in einem einfachen Gazeſchleier: „nue avec une tranquille audace“; ſie lächelt mit dem Lächeln einer mangeuse d'hommes. Das ganze Theater ſtand unter ihrem Bann. Ihre leiſeſten Bewegungen flößten heißes Verlangen ein: „Elle retournait la chair d'un geste de son petit doigt“; das ganze Publikum war erfaßt „de ces désirs ensommeillis de minuit, qui bulbutient au fond des alcôves.“ Unter den Verzückten befinden ſich ein junger Gymnaſiaſt Hugon, der Graf von Muffat, deſſen greiſer Schwiegervater, der Marquis de Chouard, und der kleine Bankier Steiner mit ſeinem Embonpoint, der einer Liaiſon mit der bisherigen Primadonna des Theaters, Roſa Mignon, überdrüſſig iſt, ſo viel Mühe ſich auch der Gatte derſelben gibt, dieſes nützliche Verhältniß vor einem jähen Ende zu bewahren.

Alle dieſe Perſonen, die uns der Dichter hier im Fauteuil und in den Logen vorführt, verwandeln ſich nacheinander in Helden des Romans, in die Opfer dieſer mangeuse d'hommes. Zunächſt werden wir in die Gemächer der Künſtlerin geführt; ſie braucht Geld; ſie will ihren Kleinen, den ſie auf dem Lande irgendwo hat, nach Batignolles zu ihrer Tante in ihre Nähe bringen; glücklicherweiſe kommt Madame Tricon: „J'ai quelqu'un pour vous“; man wird handelseinig. Das Leben und Treiben bei Nana wird in Genrebildern gezeichnet, die ergötzlich ſein würden, wenn ſie nicht zum Theil widrig wären. Die beiden alten Frauen, die ſich mit Piquetſpielen und Kaffeetrinken erluſtigen, während Nana auswärts iſt, und die ſich wundern, daß ſie ſo lange fortbleibt, während ſie ſonſt am Nachmittag ihre Geſchäfte raſch erledigt, die nicht ſtillſtehende Hausklingel, die fortwährenden Beſucher, welche Blumenſträuße bringen und von der Zofe in allen Gemächern untergebracht werden, die zahlreichen Gläubiger, die ausſichtslos warten müſſen: das alles gibt ein Geſammtbild von dem Leben einer Theaterdirne wie Nana, dem es nicht an einem entſprechenden Colorit fehlt.

Unter dem Vorwand, für die Armen zu sammeln, erscheinen auch Graf Muffat und sein Schwiegervater, der Marquis de Chouard; der kleine George Hugon wird ebenfalls vorgelassen; er verräth eine glühende Neigung zur schönen Nana; auch der Bankier Steiner harrt auf eine Audienz.

So sieht es in den Salons der Schauspielerin aus: wie aber in denen der Gräfin de Muffat, in ihrem altgräflichen Palais der Rue Miromesnil? Der Cynismus ist hier nicht weniger zu Hause; die Gräfin Sabine mit ihrem Backfisch von Tochter, Estelle, wird uns genau porträtirt. Die Gräfin in dem einzigen üppigen Lehnstuhl sitzend, den das Mobiliar des Schlosses aufzuweisen hat, mit ihrem schönen Lachen, ihren großen Feueraugen, ihrem feingezeichneten Profil, ihren etwas sinnlich vollen Lippen, nicht ganz im Einklang mit ihrer klösterlichen Existenz, wird von einigen jungen Herrn scharf beobachtet; man spricht von ihr ganz in demselben Ton, wie man von Nana sprechen würde. Die Indiscretion, die sich ein in Mexico verstorbener Kapitän im Rausch zu Schulden kommen ließ, erregt in Betreff ihrer ehelichen Treue Bedenken. Während die Tochter Estelle vor ihnen sitzt, was sie allerdings zu spät bemerken, unterhalten sie sich ziemlich laut über die Gräfin in der Art und Weise, wie man in der Rennbahn über die Eigenschaften eines Pferdes spricht. Dergleichen kommt allerdings bei uns nicht vor, um ein Lindau'sches Wort zu gebrauchen. Der Vater der Gräfin, der alte Marquis, erfreut sich eines zweifelhaften Rufes, und was den Grafen selbst betrifft, so ist er nicht blos ein ernster Staatsmann, wie es einem Mitgliede der Legislative ziemt, sondern auch ein Frommer, der bisweilen an Verzückungen leidet, und dennoch geht auch von ihm ein Gerücht. Kurz, die Chronik des Skandals summt durch den Salon. Dazwischen spricht man vom Grafen Bismarck, von der Kaiserin Augusta, von Politik und Musik: doch den durchgehenden Faden für die Haupthandlung bilden die Einladungen,

die Nana zu einem Souper durch einige ihrer Freunde ergehen läßt; auch den Grafen Muffat will ſie ſich annectiren. So iſt auch in dieſem Salon Nana neben Bismarck die eigentliche Seele einer, wenn auch geflüſterten Unterhaltung.

Das Souper bei Nana iſt die nächſte große Hauptſcene: man wird durch die Schilderung deſſelben mehr an Paul de Kock als an Paul Veroneſe erinnert. Das Zuſammenſtoppeln ſo vieler Perſonen in allzu engen Räumen, die ſchlechten Arrangements, die anfänglich herrſchende Langeweile, die erſt allmählich der Weinlaune weicht, die Naivetäten de ces dames: das bildet zuſammen ein Conglomerat anſchaulicher Genrebilder. Der lahme Theaterdirector, der ſich von ſeinen Sklavinnen führen läßt und von Cynismen überſprudelt, der Bankier Steiner, welcher Nana ernſtliche Anerbietungen macht, ſind die am meiſten hervortretenden Charakterköpfe unter dieſen Gruppen: auch hier wird vom Schah von Perſien und von Bismarck geſprochen. Nana ſelbſt betrinkt ſich und hat im Rauſch moraliſche Anwandlungen: ſie findet die Geſellſchaft, in der ſie ſich bewegt, allzu ſchlecht; man gehe darauf aus, ihren Ruf zu compromittiren. Das iſt ein pſychologiſcher Zug von feiner Ironie! Sie beruhigt ſich allmählich; da bringt ein Schwarm von Herren herein, die vom Miniſterball kommen; man proteſtirt gegen ihren Eintritt; ſie behaupten, von Nana eingeladen zu ſein. Dieſe kann ſich nicht darauf beſinnen; doch ſie war neulich einmal in gleichem Zuſtande wie heute und wußte nicht, was ſie ſprach und that: die Herren erhalten Zutritt. Um die eintretende Ermüdung und Langeweile etwas zu unterbrechen, ſchüttet einer dieſer Herren eine Flaſche Champagner ins Pianoforte; die andern folgen ſeinem Beiſpiel. Allmählich empfiehlt ſich die betrunkene Geſellſchaft, außer ein paar Herren, die am Spieltiſch ſitzen bleiben. Der Morgen dämmert empor über die feuchten Dächer des Boulevard Haußmann, die erſten Straßenkehrer zeigen ſich: Nana hat idylliſche Anwandlungen

und ladet den Bankier, ihren neuen Freund, ein ins Bois de Boulogne, dort Milch zu trinken.

Das nächste Kapitel spielt hinter den Coulissen und in den Garderoben: Graf Muffat und ein Prinz besuchen Nana in ihrem Ankleidezimmer; ein saunischer Komiker Fontan und andere mitwirkende Schauspieler trinken dem Prinzen in Champagner zu. Die Details von Nana's Toilette, die sich für ihre Rolle anzieht (sit venia verbo) und zuletzt als Resultat dieser Bemühungen nur in einem leichten Gazeschleier erscheint, die koketten, frechen Nuancen, die sie halb hinter dem Vorhang, halb vor den Augen der Gäste dabei entwickelt, werden mit einer Genauigkeit geschildert, welche den Regeln des Epos mehr entspricht als den Regeln des literarischen Anstandes. Psychologisch interessant ist nur die Einwirkung aller dieser Scenen auf den Grafen Muffat, der von einer heißen sinnlichen Leidenschaft für die blonde Venus entbrennt, die zunächst indeß ihre Gunst dem Prinzen schenkt und nach dem Theater in seiner Equipage von dannen fährt. Die übrigen Coulissenscenen sind zum Theil ganz ergötzlich geschildert: namentlich zeugt die Schilderung der Bühnenarbeiter, besonders des Arrangements der Beleuchtungseffecte, von technischen Kenntnissen.

Aus dieser schwülen Theateratmosphäre werden wir aufs Land geführt. Der reiche Steiner hat Nana eine Besitzung gekauft in der Nähe des Gutes, das die Mutter des Gymnasiasten George Hugon besitzt. Hier glaubt man einen Augenblick, der Autor werde sich darin gefallen, den Reiz des Contrastes zwischen der Verderbniß der Städte und der Idyllik des Landlebens auszubeuten, und uns einen Ruhepunkt gönnen. In der That schildert er uns das Behagen, mit welchem ländliche Arbeiten verrichtet und Kartoffeln ausgegraben werden; ja Nana hat sogar Sinn für Naturschönheit und bewundert den Vollmond, der über das vom Regen erquickte reizende Thal emporsteigt; doch für die Georgica hat die Muse des Dichters

nicht Zeit; er ist ja nicht Virgil, sondern Ovid, der die amores und die ars amandi singt. Der junge George Hugon kommt insgeheim hinübergewandert in die Villa seiner Angebeteten; durchnäßt vom Regen, hatte er noch das Unglück, in ein großes Wasserloch zu stürzen; er muß sich umziehen und erscheint in Frauenkleidern. Das ergötzt Nana: in dem jungen verkleideten Knaben regt sich etwas von der Ader eines Sardanapal, und nach einigen Bedenken wegen der großen Jugend wird George Hugon der glückliche Liebhaber Nana's. Diese Liebe hat für sie einen gewissen sentimentalen Reiz; sie spielen zusammen wie die Kinder. Der Flüchtling vom Gut seiner Mutter wird eines Tages ertappt, wie er mit Nana und andern zum Besuch anwesenden Künstlerinnen spazieren fährt; sie fahren, um sich ein Schloß anzusehen, wo eine würdige Matrone waltet, deren Vergangenheit keineswegs frei von Makel war. Das macht Nana nachdenklich; sie denkt einen Augenblick daran, einzulenken, um auch einmal eine würdige Matrone zu werden. Inzwischen schmuggelt sie den jungen George, während der Geschenkgeber, der reiche Steiner, auf dem Sofa schlummert, und Graf Muffat, ihr anderer Anbeter, re infecta zurückkehren muß, in ihr Schlafgemach. George erhält zu Hause heftige Vorwürfe von seiner Mutter und seinem Bruder Philippe, einem muntern, energischen Offizier. Schließlich erhält Graf Muffat doch noch Zutritt bei der Schönen, aber im Grunde mag sie ihn nicht.

Wir haben bis hierher den Gang der Handlung genau verfolgt, besonders den Decorationswechsel angezeigt und die Charakterköpfe skizzirt, welche Zola mit scharfen Zügen ausführt; für den weitern Verlauf des Romans mögen die allgemeinen Umrisse genügen. Das Hauptinteresse knüpft sich an den Fortgang der Beziehungen Nana's zum Grafen Muffat, der, obschon überzeugt von ihrer geistigen Nichtigkeit, von dem Verderben, das sie über ihn bringt, sich nicht von ihr loszureißen vermag.

Wir sehen den Grafen bei ihr, während sie vor dem Toilettenspiegel Studien über ihre Schönheit macht; es ist dies eine jener Scenen, wo der Sittenmaler, dem man allenfalls das Crasse und Widrige verzeihen kann, sich darin behagt, auf mehreren Seiten mit dem ausgesuchtesten Raffinement wollüstig erregende Bilder vorzuführen. Gegen Zola sind Wieland und Heinse schüchterne Kinder und zaghafte Anfänger; Gutzkow wurde wegen der einen Nudität in seiner „Wally" sogar vom Gericht bestraft: und das war eine homöopathische Dosis von Frivolität gegenüber der verschwenderischen Ausstattung solcher mit den stärksten Giften versetzten Schilderungen, wie sie Zola liebt. Nana, trunken von ihrer eigenen Schönheit, ist ein sinnlich berauschendes Bild. Doch der Graf ist ihr im Wege, ein anderer Liebhaber harrt bereits auf die Entfernung desselben; sie verletzt ihn, indem sie ihm mittheilt, daß seine Frau, die Gräfin Sabine, ein Verhältniß mit dem Journalisten Fauchery hat; er geräth darüber außer sich, wirft sie zu Boden und stürzt fort. Die Nacht bringt er auf der Straße zu, vor der Wohnung des Journalisten, in höchster Aufregung; gegen Morgen kommt er wieder zu Nana; gleichzeitig mit ihm erscheint der Bankier Steiner und bringt ihr das Geld, das er ihr versprochen hat: sie weist beide ab, und als sie sich weigern, zeigt sie ihnen in ihrem Schlafgemach den beglückten Liebhaber, den häßlichen Faun, den Komiker Fontan, mit dem sie denn auch bald zusammenzieht in einer kleinen Menage.

Zola will hier mit einem neuen Zug seine Heldin als den Typus der verderbten Pariser Aspasien illustriren: die Vorliebe für die grinsende Häßlichkeit und ihren faunischen Reiz gehört zum Haut-goût ihrer Corruption. Doch dies Zusammenleben der beiden ist kein glückliches; Fontan geberdet sich als Tyrann, schlägt und prügelt Nana, verweigert ihr zuletzt das nöthige Geld für den Haushalt, so daß sie ausgeht, um sich dasselbe zu verdienen. Jetzt beginnt der Roman im Straßenschmutz zu

waten: Nana und ihre Freundin Satin werden selbst von einer Razzia der Polizei bedroht. In noch schlimmere Lasterhöhlen werden wir geführt; die Kupplerin Tricon, die bereits mehrfach, selbst hinter den Coulissen, auftauchte, ist lange nicht so schlimm wie Madame Robert und ihre Schülerin, Fräulein Satin, mit welcher zusammen Nana eine Nacht zubringt.

Jetzt folgt auf die Epoche der Erniedrigung diejenige der Erhöhung: Nana kehrt zum Theater zurück, doch sie hat den Ehrgeiz, die Rolle einer anständigen Herzogin spielen zu wollen. Graf Muffat bietet seinen Einfluß und sein Geld auf, um ihr diese Rolle zu verschaffen; doch sie fällt damit durch. Inzwischen ist der Graf mit ihr handelseinig geworden: er kauft ihr ein Palais, Equipage, Diamanten; sie wird eine große Dame, deren Bild in den Schaukästen der Photographen zu sehen ist, von der man in der Gesellschaft spricht. In diese Glanzepoche fällt ihre Anwesenheit bei dem Wettrennen im Bois de Boulogne: und diese Anwesenheit gibt dem Autor Anlaß zu einer ausnehmend lebendigen Schilderung der Rennen und des Publicums, von der Kaiserin bis zur Cocotte, die in glänzender Equipage vor den Schranken hält. Wir erwähnen indeß, daß Zola's Schilderungen häufig an die Gemälde Tintoretto's erinnern, sowohl hier wie bei den Coulissenbildern; er weiß das Interesse nicht auf eine oder die andere Gruppe zu concentriren: es sind Bilder mit zu vielen Gruppen, zu vielen Köpfen, in oscillirender und zerstreuender Beweglichkeit, oft von einem gallertartigen Hin- und Herschwanken. Die Edelleute des Turfs, vor allem der Graf, der, mit seinen Pferden geschlagen, sich dann mit ihnen verbrennt, das Treiben der Zuschauer und die Spannung der Wettenden: das ist sonst mit lebendiger Farbengebung geschildert.

Dasselbe gilt von dem Treiben in Nana's Hotel: die unglaublichste Verschwendung herrscht hier neben dem Mangel an dem Nothwendigsten, der Bedrängniß durch die Gläubiger,

den Diebstählen der übermüthigen Dienerschaft. Nana setzt ihr wüstes Leben fort; ihre lesbische Freundin Satin unterstützt sie darin. Der Graf hat in ihren Armen oft Rückfälle in den verzweifelten Angstschrei, wie ihn die Religion von der sündigen Creatur verlangt: doch sie verliert lange Zeit nicht ihre Macht über ihn; sie demüthigt ihn oft wie einen Sklaven, sie verschlingt Hunderttausende mit ihrem Luxus. Doch noch ein anderes Weib arbeitet an seinem Verderben. Es ist dies seine eigene Gattin Sabine, welche mit Nana's Luxus zu wetteifern sucht und ihren Liebesabenteuern mit wachsender Rücksichtslosigkeit nachgeht. Nana bereitet dem Grafen indeß eine Ueberraschung nach der andern: er findet sie einmal in den Armen des jungen George, das andere mal — und das gibt seiner Liebe allerdings den Todesstoß — in einer unzweideutigen Scene, deren Held sein eigener Schwiegervater, der greise Marquis, ist. Zu Grunde gerichtet, ergibt sich der Graf wieder ganz den Jesuiten und seinen frühern religiösen Uebungen. Den jungen George soll sein Bruder Philippe aus den Netzen der Circe befreien; doch er verstrickt sich selbst in diese; um ihrer Geldnoth zu Hülfe zu kommen, macht er Defecte und stürzt so ins Verderben; George aber, in heißer Eifersucht, als Nana ihn nicht heirathen will, sticht sich ihre Schere ins Herz und stirbt an den Verwundungen.

Und die Heldin dieser Tragödie, in welche sich die Sittenkomödie allmählich verwandelt hat? Sie reist nach Rußland, nachdem sie das Hotel und alle ihre Möbel verkauft hat und noch einmal als Melusine im Theater aufgetreten ist: sie kehrt zurück, schwer an den Blattern erkrankt, die sie sich zugezogen durch die Pflege ihres elenden Kindes, und stirbt im Grand-Hotel, während auf den Straßen der Ruf „A Berlin" ertönt, der Kriegsruf, der zum Todesschrei des zusammenbrechenden Kaiserreiches wurde.

Ist Nana ein Symbol dieses Kaiserreiches und seiner

Sittenverderbniß, welche zu schildern Zola sich zur Aufgabe seines Romancyklus gemacht hat? Ist sie gleichsam die Schlußvignette desselben? Ueber seine ethischen Intentionen läßt uns der Autor nicht im Zweifel; mitten in seiner Erzählung macht er den Journalisten Faucher y einmal zum Organ derselben. In einer Chronik: „La mouche d'or", erzählt dieser die Geschichte eines Mädchens, das von drei bis fünf Generationen von Trunkenbolden stammte, dessen Blut verdorben war durch eine lange Erbschaft von Elend und Trunksucht, welche sich bei ihr umsetzte in eine nervöse geschlechtliche Ueberreizung. Sie war aufgewachsen in einer Vorstadt, auf dem Pariser Pflaster, war groß, schön, von prächtigem Fleisch; wie eine Pflanze gutgedüngten Bodens, rächte sie die Bettler und die Verlassenen, deren Abkömmling sie war. Mit ihr stieg die Fäulniß, die man im Volke gären ließ, empor und ergriff die Aristokratie; sie wurde eine Macht der Natur, ein Gährungsmittel der Zerstörung, ohne es selbst zu wollen, Paris verderbend und verwüstend. Und am Ende des Artikels fand sich der Vergleich mit der Mücke: einer Mücke mit dem Glanz der Sonne, aus dem Schmutz aufgeflogen, einer Mücke, die den Tod aufgriff auf dem längs der Straße liegenden Aas, und welche summend, tanzend, einen Juwelenglanz ausstrahlend, die Menschen vergiftete, nur indem sie sich auf sie setzte, in den Palästen, in welche sie durch die Fenster drang.

Das ist des Autors ethischer Standpunkt; man mag ihn billigen. Vom psychologischen aus wird man es wenig begreiflich finden, daß die Leidenschaft für ein von allen Gaben des Geistes und Gemüthes verlassenes Wesen, für eine im Schmutz der Straße aufgegriffene Schönheit die verschiedenartigsten Charaktere bis zu solcher Zerrüttung und mit so langer Dauer ergreifen kann. Vom ästhetischen Standpunkt aber wird man in dieser realistischen Schilderung einer blos animalischen, ja oft bestialischen Liebe und anderer wahrhaft ekelhafter Ver-

hältnisse, die mit allem Behagen der Ueppigkeit und des Cynismus ausgebeutet sind, eine grobe Versündigung gegen das Gesetz des Schönen sehen und diese goldschimmernde Fliege zum Fenster hinaus in den Koth zurückwünschen, aus dem sie emporgestiegen.

Der nächste Roman der Serie: „Les Rougon-Macquart, Pot-Bouille" steht durchaus nicht hinter Nana zurück, was die abschreckende Lebenswahrheit der Darstellung betrifft: es fehlen nur jene ausgeführten üppigen Schilderungen der „Nana"; dagegen enthält er Situationen, die an Scheußlichkeit und an Geschmacklosigkeit noch über die „Nana" hinausgehen.

Zola erzählt in „Pot-Bouille" die Geschichte eines Hauses der Rue de Choiseul. Dies Haus ist dem Anscheine nach ein Muster kleinbürgerlicher Ehrbarkeit, wie der Concierge nicht aufhören kann zu erzählen: so besorgt ist er für die „Respectabilität", die nur zweimal durch die alleroberſten Miether in Frage gestellt wird, einen Arbeiter, den seine eigene Frau, die wo anders wohnt, besucht, und dann durch eine Arbeiterin, die hochschwanger ist und rechtzeitig aus dem Hause gejagt wird. Ueber diese kleinbürgerliche „Respectabilität" giebt nun Zola die haarsträubendsten Aufschlüsse; es herrscht hier eine Unsittlichkeit, die, wenn die Schilderungen des Sittenmalers auf Wahrheit beruhen, alle diejenigen Lügen strafen würde, welche die Gesundheit des Pariser Bürgerstandes rühmen und meinen, daß nur die Masse der zuströmenden Fremden und die höhern Stände, alles was gleichsam oben schwimmt, das Babel in so übeln Ruf gebracht hätten. Es scheint, daß Zola die Ansichten seines Doctor Juillerat theilt, welcher mit jakobinischem Fanatismus die Todtenglocke der verkommenen Bourgeoisie läutet, deren morsche Stützen von selbst zusammenbrechen. Einer von der Species der Rougon, deren Naturgeschichte Zola schreibt, Octave, ein junger Commis, kommt in das Haus wie der Hecht in den Karpfenteich und richtet mit seiner brutalen Don-

Juanerie eine Verwüſtung auch unter all den Weiblichkeiten an, welche bisher noch eine gewiſſe Reſerve beobachtet hatten. Zwar iſt er nicht überall ſiegreich; Valérie, eine Dame, die außerhalb des Hauſes ihre Abenteuer hat, weiſt ihn zurück, und die ſittſame Madame Jugeur erlaubt ihm zwar weitgehende Vertraulichkeiten, aber ſie giebt ſich ihm nicht hin. Octave heirathet zuletzt ſeine anfängliche Brotherrin, eine Madame Hedouin, die er auch zuerſt vergeblich zu verführen ſuchte, nachdem ſie Wittwe geworden, und kommt dadurch in glänzende Verhältniſſe, die er mit kaufmänniſcher Einſicht weiter fortbildet. Seine ſolide Tüchtigkeit hat das Herz der Madame Hedouin gewonnen: ſie haben ſich gefunden bei ihren Contobüchern, und die ſehr praktiſche Frau kümmert ſich nicht im entfernteſten um den eclatanten Skandal, den Octave vorher in der Rue de Choiſeul hervorgerufen hat. Dieſer Commis iſt ein ganz gewöhnlicher Glücksjäger; man würde unrecht thun, ihn für ein männliches Gegenbild der Nana zu halten, die wenigſtens in ihrer Verworfenheit ein Typus iſt. Octave hat einige gute Eigenſchaften, die mit ſeiner Herzloſigkeit ausſöhnen können.

Faſſen wir nun einmal das Regiſter der Gemeinheiten zuſammen, welche Zola in dem Hauſe der Rue de Choiſeul thurmhoch aufgehäuft hat. Gemeinheiten — es iſt der richtige Ausdruck; denn noch ſchlimmer als die geſchilderten Scenen der Zuchtloſigkeit iſt die Gemeinheit der Geſinnung, die ſich in allen dieſen Kreiſen ausſpricht. Da iſt die Familie Joſſerand: der Alte, der des Nachts arbeitet, um wenigſtens etwas für die Familie zu verdienen, deren Anſprüche ſehr groß ſind, iſt der einzige anſtändige Menſch; doch er iſt eine Null gegenüber ſeiner Frau. Dieſe Madame Joſſerand, die Mutter zweier Töchter, die ſie um jeden Preis an den Mann bringen will, iſt von einer Herrſchſucht, welche die Familie tyranniſirt, und bebt vor keinem Schwindel zurück, um ihre Zwecke zu erreichen. Da iſt ein alter immer betrunkener Onkel Bachillard, welcher

eine Mitgift von 50 000 Frs. zu geben versprochen hat, aber das Versprechen nie erfüllt. Auch er hat eine idyllische Geliebte, ein sanftes Mädchen, welches Zola ironisch anfangs mit einer Art von Heiligenschein umgiebt. Bachillard ist so stolz auf diesen verborgenen Schatz, daß er ihn einmal seinen jungen Freunden zeigt: natürlich bleibt der Erfolg dieses unbedachten Schrittes nicht aus; er überrascht dieses Ideal weiblicher Tugend in einer Scene mit einem seiner Bekannten und entschließt sich zuletzt, die 50 000 Frs. ihr zur Ausstattung bei der Heirath mit ihrem Liebhaber zu geben. So geht die Familie Josserand leer aus; aber Frau Josserand operirt mit den 50 000 Frs., als ob sie dieselben in der Tasche hätte, und ködert so, mit Hülfe ihrer andern Tochter Hortense, den einen Sohn des Hauswirthes Vabre, Auguste, einen immer mit der Migräne behafteten Schwächling, so daß er der jüngsten Tochter Bertha die Hand reicht. Bertha ist ganz das Ebenbild der Mutter, kalt und habsüchtig: Octave gewinnt sie durch Geschenke, sie werden in flagranti von dem Gatten überrascht. Die Scene ist sehr drastisch, sie spielt oben im Zimmer des Octave. Während die Männer an einander gerathen, flüchtet sich Bertha die Treppe hinab, kann nicht in ihr eigenes verschlossenes Logis hinein und landet schließlich in der Familie der Campardons, wo denn der Mann, die Frau, die Cousine, die junge Tochter und das Dienstmädchen nacheinander die flüchtige Ehebrecherin in ihrer fast paradiesischen Toilette anstaunen. Es sollte zu einem Duell zwischen ihrem Gatten und Liebhaber kommen, doch der Kampfesmuth des jungen Auguste erlahmt. Bertha wird von ihren Aeltern zurückgenommen, nicht ohne daß die Mutter ihr die bittersten Vorwürfe darüber macht, daß sie jetzt als Mitesserin die Hauskost der Familie beeinträchtige. Später wird sie mit dem Gatten wieder ausgesöhnt. Die älteste Tochter der Josserands hat eine Brautschaft mit einem Herrn Verdier, von dem wir im Roman nur einmal den Rücken zu

sehen bekommen. Dieser Brautschaft steht aber noch das notorische Verhältniß des Herrn mit einer andern entgegen, mit der er zusammenlebt und die von ihm ein Kind hat. Es handelt sich nur darum, wann diese beiden Wesen an die Luft gesetzt werden sollen, und da giebt es immer verschiedene Gründe für den Aufschub. Dann ist noch ein Sohn Léon außer dem Hause: er hat ein Verhältniß mit einer Wittwe, einer Frau Damremont, die ihn schließlich mit einer ihrer Nichten verheirathet; doch er setzt nichtsdestoweniger sein Verhältniß mit der Tante fort.

Dann ist da die Familie Campardon: der Mann ist Architekt, baut Kirchen, hat eine fromme, sittliche Gesinnung. Das hindert aber nicht, daß er eine Cousine, Gaspardine, zu sich ins Haus nimmt und, während seine bequeme und hübsche Frau ihre Schönheit pflegt und sich pflegen läßt, die Nächte mit der häßlichen Cousine zubringt.

Dann ist da die Familie Pichon: der Mann ist ein dürftiger Subalternbeamter; die kleine Frau giebt sich Octave ohne weiteres hin; er ist kaum stolz auf die Eroberung. Die Schwiegereltern sind stets außer sich, wenn sie ein Kind bekommt; sie wollen sich von den Kindern ganz lossagen, wenn solche Rücksichtslosigkeiten nochmals passiren. Die Debatten hierüber sind echt französisch und sehr ergötzlich.

Dann ist da die Familie des Hausbesitzers Vabre: der Alte, der Gemäldekataloge zusammenstellt und nebenbei sein Geld verspeculirt, der Sohn mit der Migräne, der Bertha Josserand zu heirathen das Unglück hatte, Théophile, der mit seiner Valérie gleichfalls üble Erfahrungen und bei Bertha's Hochzeit in der Kirche Skandal macht, und Clotilde, eine stolze, etwas kalte Schönheit, die den Gerichtsrath Duveyrier geheirathet hat.

Dieser ist ein Anhänger des second empire, strömt über von Tugendpraseu, ist ein strenger unerbittlicher Richter, lebt aber außer dem Hause zur großen Beruhigung seiner Frau,

die ihn verabscheut, mit einer Maitresse, Clarisse, bei der er auch seine Freunde empfängt. Es ist in der That sehr ergötzlich, daß Clotilde, als Clarisse einmal spurlos verschwunden war, darüber sehr unglücklich ist, weil sie wieder die Annäherung ihres Gatten fürchtet. Clarisse bringt indeß Duveyrier's Geld durch, der sie mit ihrer ganzen Familie ernähren muß und dafür von allen mißhandelt wird. Clarisse macht sich aus, daß er über ihr Verhältniß zu einem jungen Musiker die Augen zudrückt, und als sie einen andern reichen alten Herrn gefunden, wird der Gerichtsrath die Treppe hinuntergeworfen. Er ist in Verzweiflung, die Zerrüttung seiner Finanzen, seines Lebensglückes bringt ihn außer sich; er macht mit einem Revolver einen Selbstmordversuch, wobei er sich die Kinnlade zerschmettert. Seine Frau findet es besonders unpassend, daß er dazu einen ungeeigneten Ort, den lieu d'aisance, sich ausgewählt hat. Duveyrier behält nur eine etwas schiefe Kinnlade, hält aber noch immer bei Gericht seine Reden gegen die Schuldigen. Auch das Familienglück wird wiederhergestellt, da er an Stelle seiner Clarisse eine andere, weniger kostspielige Schönheit gefunden hat.

Summiren wir die Chronik des Hauses: zwei Ehebrüche in der Familie Josserand, einer in der Familie Pichon, einer in der Familie Campardon, zwei in der Familie Duveyrier und dann was oben bei den Bonnen vorgeht und sich nicht genau mehr zählen läßt. Da ist ein junger Mann, Trublot, der sich immer in diesen höhern Regionen herumtreibt und von einem Zimmer ins andere geht; auch der Gerichtsrath findet sich dort oben ein, wenn die Gattin auf dem Lande ist. Die Zofe der letztern und sein Kammerdiener haben ein Verhältniß mit einander, das Anstoß erregt; Clotilde bittet den Abbé Maupius, doch ihnen das vorzustellen und ihnen zum Herzen zu sprechen. Er thut das mit einem großen Aufwand von Beredsamkeit; seines Erfolges sicher, fragt er sie, ob sie nun

ſich nicht heirathen wollen? Da erklärt der Kammerdiener, daß dies wohl ganz hübſch wäre, daß er aber ſchon — verheirathet ſei, und der Abbé iſt über die Verſchwendung ſeiner Beredſamkeit ſehr verſtimmt.

Die Domeſtiken ſpielen in dem Roman, der ſich faſt ausſchließlich in der geſchlechtlichen Phyſiologie bewegt und dabei manchen frappanten Zug, wenn nicht des menſchlichen Herzens, doch der menſchlichen Natur in ihrer gröbſten Urſprünglichkeit enthält, eine große Rolle. In den Unterhaltungen der Domeſtiken gipfelt der Zola'ſche Cynismus! Es iſt die Wahrheit der allergemeinſten Natur; es ſind die unanſtändigſten, äſthetiſch widerwärtigſten Reden und Auftritte, die uns da mit dem ganzen Trotz vorgeführt werden, zu dem nur eine falſche äſthetiſche Theorie ermuthigen kann. Das wahrhaft Unglaubliche iſt die höchſt überflüſſige Erzählung der Entbindung eines Mädchens, Adele, ohne Hülfe der Hebamme und des Arztes: eine Erzählung, die mehrere Seiten füllt, von phyſiologiſcher Wahrheit, aber mit einer empörenden Vorliebe für den Schmutz, der mit ſolchen Naturproceſſen verbunden iſt.

Wir begegnen Zola in dieſem Roman auf einem Gebiete, auf welchem Paul de Kock ſeine Lorbeern errungen hat, auf dem des Pariſer kleinbürgerlichen Sittengemäldes. Auch Paul de Kock war ein Cyniker, aber ſein Cynismus war jovial; derjenige von Zola iſt brutal. Paul de Kock ſchildert tendenzlos Leben und Sitte; für Zola's Darſtellungsweiſe kann man nur den Ausdruck „ſanglant" gebrauchen; er ſchwelgt mit Behagen in den Schilderungen der grellſten Unſitte, der Unanſtändigkeit, der Frechheit und Rohheit; er reißt der Geſellſchaft das Feigenblatt ab und ſteckt es ſich an die Mütze, die er mit jubelnder Renommage „über die gelungene Entblößung der menſchlichen Natur", der man ſplitternackt jede Rippe zählen kann, in den Lüften ſchwenkt.

Am Schluſſe des „Pot-Bouille" ſagt die eine Zofe zur

andern, welche fortgehen und „une pareille baraque de maison“ verlassen will: „Mon Dieu! mademoiselle, celle-ci ou celle-là, toutes les baraques se ressemblent. Au jour d'aujourd'hui, qui a fait l'une a fait l'autre. C'est cochon et compagnie!“

Wenn man dies Urtheil auf die letzten Romane von Zola bezieht, so ist es jedenfalls zutreffend.

Neben diesem naturalistischen Roman, der die Physiologie der heutigen Gesellschaft mit allen ihren Auswüchsen behandelt, hat sich in Frankreich als eine Abzweigung dieser Hauptgattung ein Romangenre entwickelt, welches sich mehr der Zeitgeschichte zuwendet und das wir am treffendsten wohl als den „photographischen Zeitroman“ bezeichnen. Wenngleich Zola besonders in seinen Romanen „La curée“ und „Son Excellence Eugène Rougon“ Werke geschaffen hat, welche zu diesem Genre zu rechnen sind, so ist doch nicht er, sondern ein ihm an Talent sehr überlegener Autor, Alphonse Daudet, in seinen drei Romanen: „Le Nabab“, „Les rois en exil“ und „Numa Roumestan“, der Hauptvertreter dieses photographischen Zeitromans. Sein Vorläufer aber ist jenseit des Kanals zu suchen; es ist Benjamin D'Israeli, der noch in seinem letzten Werk „Endymion“ in ausgeprägtester Weise dieses eigenartige Romangenre cultivirte, während er bereits vor vielen Jahrzehnten im „Vivian Grey“, „Coningsby“ und andern Romanen die ersten Anläufe dazu genommen hat, der Zeitgeschichte den Spiegel im Rahmen des Romans vorzuhalten.

Offenbar entspricht der Zeitroman am meisten den Aufgaben der Romandichtung: den historischen Roman kann man nur mit Einschränkung gelten lassen, nur insoweit als er eine der Gegenwart verwandte Zeit mit ihren Bestrebungen und Kämpfen darstellt. Der archäologische oder der Costümroman ist jetzt beliebt: doch ist dies nur eine Mode oder Marotte des Publikums, das sich ja auch gern einmal ein ethnographisches

Museum oder irgend ein Antiquitätencabinet ansieht und selbst die herumkrabbelnden und schwimmenden Wunder eines Aquariums mit Antheil betrachtet, wenn es nur mit den gelehrten Namen verschont bleibt. Die Gelehrsamkeit, wir wollen nicht einmal sagen die Wissenschaft, spielt in diesem ganz honnetten Genre der Zwitterdichtung eine ebenso große Rolle wie die Poesie. Und warum soll sich das Publikum nicht in angenehmer Weise unterrichten lassen, nicht seine Kenntnisse der Geschichte und Culturgeschichte spielend vermehren? Behandelt ein dichterisches Talent solche Stoffe, so wird es auch in diesen Romanen oder Erzählungen an Licht- und Silberblicken der Poesie nicht fehlen. Dennoch sind die Zeiten vorüber, wo man die Flucht aus der Gegenwart für alle echte Poesie obligatorisch machen wollte, und wenn man jetzt bei dem Molo von Karthago, bei den ägyptischen Pyramiden, in den römischen Arenen, in den alten Burgen der Thüringer gern verweilt, sobald nur ein wohlunterrichteter Autor diese Scenerie mit freierfundener Handlung belebt, so hat man dabei keineswegs die feste ästhetische Ueberzeugung von der Alleinberechtigung solcher in die Vergangenheit sich vertiefender Poesie, sondern nur den wohlthuenden Nebengedanken, daß man bei dieser Romanlektüre zugleich einen Einblick gewinnt in das Leben und Treiben, in die Sitte und Kunst alter Völker. Und trotz aller bunten poetischen Maskeraden bleibt doch immer der selige Jean Jacques Barthélemy, der Verfasser der „Voyage du jeune Anacharsis en Grèce“, der Ahnherr dieser archäologischen Romane, wenn auch in der Mischung von dichterischer Erfindung und culturhistorischer Schilderung neuerdings ein größeres Gleichgewicht hergestellt wurde als in dem Werke des alten Pariser Akademikers, welcher den Schwerpunkt mit ausgesprochener Absichtlichkeit auf die Darstellung von Land und Leuten im Alterthum legte.

Der Zeitroman kann sich ganz auf dem Gebiet freier Er-

findung bewegen; dann gibt unser Culturleben ungezwungen den Hintergrund dazu her: das Leben der verschiedenen Stände, die Conflicte der Meinungen und Vorurtheile, vorzugsweise aber die psychologischen Entwickelungen in den Tiefen des Gemüths. Allen diesen Vorgängen auf dem Gebiete des Privatlebens leuchtet die Sonne des 19. Jahrhunderts; es bedarf dazu keiner besondern Beleuchtungseffecte; wie wir selbst, so wandeln auch die Personen der Romane in ihrem Lichte, und so viele Fehler dieselben sonst aufweisen mögen, der Anachronismus wird nicht dazu gehören. Einen Schritt weiter geht der Zeitroman, wenn er ganze sociale Klassen schildert, wie dies in den Hauptromanen von Eugène Sue der Fall ist, die aber nirgends den Bereich freier Erfindung verlassen und mit keinerlei Porträtmedaillons den Fries ihrer contes bleus unterbrechen. Das gilt auch von Victor Hugo's „Les misérables", wo nur einmal eine historische Skizze mit dem imperatorischen Charakterkopf sich in die Handlung einschiebt. Dergleichen episodische Porträtzeichnungen mit dem Crayon und der Kreide finden sich auch in manchen deutschen Romanen, wie z. B. in Meißner's „Schwarzgelb". Tritt aber eine solche Episode in den Vordergrund, nimmt sie gar einen größern Raum ein oder besteht ein ganzes Werk nur aus einer Mosaik solcher der Zeitgeschichte entlehnter Motive, Vorgänge und Charaktere mit unzweideutiger Bezeichnung der handelnden Personen mit ihrem ganzen Namen, so erhalten wir den „photographischen Zeitroman *ohne Retouche*".

Dies Genre ist besonders in Deutschland angebaut worden: man übertrug den geschichtlichen Roman ohne weiteres auf die Gegenwart. Wie man Karl den Großen, Richard Löwenherz, Friedrich den Großen in jenen Romanen sprechen ließ, so in dem Zeitroman Napoleon III., Bismarck, Garibaldi, und nicht gelegentlich einmal, sondern recht ausführlich in langen Kapiteln. Ebenso lang wie die Gespräche waren die Personalschilderungen.

Der eigentliche Schöpfer dieses Romans war der Kreuzzeitungsmann und Postsecretär Goedsche, den wahrscheinlich Louis Schneider, der vielgewandte, mit seinen Wahrnehmungen und Aufzeichnungen unterstützte: der ehemalige Schauspieler war, wenn auch in untergeordneter Stellung, mit vielen hochgestellten Persönlichkeiten in nahe Beziehung gekommen, und besaß das Talent, markirte Eigenthümlichkeiten ihnen abzulauschen; überdies war er ein Polyhistor von erstaunlichen Kenntnissen auf den verschiedensten Gebieten, bewandert in den neuen Sprachen, in der Völkerkunde, in der Kunde des Militär- und Festungswesens. Galt doch lange Zeit hindurch Louis Schneider für den Verfasser jener unter dem Pseudonym John Retcliffe herausgegebenen Romane „Sebastopol", „Nena Sahib", „Villafranca", während er doch wohl dem Verfasser nur seine reichhaltigen Privatarchive öffnete oder in Privatgesprächen die interessantesten und nützlichsten Mittheilungen machte. Die Phantasie Goedsche's, die sich schon im Zuschauer der „Kreuzzeitung" als sehr anregungsfähig bewiesen hatte, indem sie den Vertretern der liberalen Parteien manche compromittirende Fiction an die Rockschöße hing, wurde durch diese Fülle von Thatsachen und Notizen so befruchtet, daß sie eine Reihe mehrbändiger Romane mühelos producirte. Und diese erschienen noch dazu in der volksthümlichen Form der Colportageromane und erlangten dadurch eine Verbreitung, welche diejenige der jetzigen Moderomane von Freytag und Ebers noch bei weitem übertraf. Von der Hütte bis zum Schloß wurden sie gekauft und gelesen, ja eine Zeit lang verschlungen. Man sprach damals von „Nena Sahib", wie man jetzt von „Ingo und Ingraban" spricht oder wenigstens bis vor kurzem gesprochen hat: denn auch die „Ahnen" werden bald dem Ahnensaal der Literatur angehören. Es war indeß nicht das brennende Interesse der Actualität allein, das diese Romane so beliebt machte: sie hatten in der That eine blendende, phantasievolle Decoration,

waren reich an bunten, crassen Abenteuern und verschmähten nicht Schilderungen von glühender Sinnlichkeit, von Nuditäten und gewagten Situationen, welche indeß damals selbst in der Zeit der crassesten Reaction nicht die Aufmerksamkeit des Staatsanwalts erregten.

Einen nicht minder bedeutenden Erfolg trug Gregor Samarow (Oskar Meding) mit seinen photographischen Zeitromanen davon; auch hier fehlte jede Retouche; es waren die Namen aus den Zeitungen, die Gesichter aus den illustrirten Blättern; es waren die hervorragendsten weltbekannten Persönlichkeiten, die in diesen Romankapiteln figurirten. Doch Oskar Meding hatte Gelegenheit gehabt, diese Männer alle von Angesicht zu sehen; er hatte als Agent des Königs von Hannover in schwierigen Zeitverhältnissen mit den meisten selbst verhandelt, und so hatten seine Romanschilderungen zum Theil den Werth zeitgenössischer Memoiren, indem er die Resultate seiner eigenen Anschauungen und Beobachtungen in ihnen verwerthete. Offenbar besitzt Meding Talent zur Porträtzeichnung; er weiß die Eigenart der Persönlichkeiten scharf zu erfassen und wiederzugeben. Lucian Herbert trat in die Fußstapfen Gregor Samarow's, besonders in dem Werke „Napoleon III. und sein Hof".

Was nun diesen nicht retouchirten Photographieroman aus der Gegenwart betrifft, so ist seine ästhetische Berechtigung in keiner Weise anzuerkennen. Schon bei dem historischen Roman hat die Aesthetik mit Recht dagegen Bedenken geäußert, daß zu seinen Helden große weltgeschichtliche Charaktere gewählt werden; denn wie es für den Kammerdiener keine Helden giebt, so giebt es auch solche nicht für den geschichtlichen Roman, der die seinigen gleichsam aus- und anzieht, in dem ganzen Detail ihrer Lebensführung beobachtet und schildert und so das historisch Bedeutende, das in der Initiative großer Thaten liegt, nur abzuschwächen vermag. Für den Dramatiker dagegen, der in

das Innere herabsteigt und das Aeußere mehr dem Garderobier und Decorationsmaler überläßt, sind diese großen geschichtlichen Charaktere geschaffen. Gilt jenes Bedenken indeß schon dem Roman, der in der geschichtlichen Vergangenheit spielt, so tritt es noch mehr hervor gegenüber lebenden Zeitgenossen, deren Bedeutung in Romankapiteln nur verkümmert werden kann. Der genrehafte Aufputz gehört als Relief an das Piedestal, nicht an die Statue selbst, die er entstellen würde. Vor allem aber ist diese Handgreiflichkeit unverhüllter Lebenswahrheit ein störender Eingriff in das Reich der Dichtung, deren Grenzlinien gegen die Zeitung hin dann vollständig zerfließen. Nicht blos das Bild, sondern auch das Modell wird gleichsam mit auf die Ausstellung geschickt, und jedermann ist zu Vergleichen berechtigt; das Geheimniß des Ateliers wird dem großen Markte verrathen. Und was diese Bismarck und Garibaldi im Roman sprechen, das ist ja am Schreibtisch der Romanautoren ersonnen worden: man hat immer das Gefühl, als müßten die Bismarck und Keudell, diese hohen Diplomaten in Amt und Würden, auftreten und erklären: „Liebster Meding, es ist uns ja gar nicht eingefallen, das gethan oder gesprochen zu haben, was Sie uns thun und sprechen lassen: wie kommen Sie dazu, uns zu Ihrem Sprachrohr zu machen? Wir haben genug an unserer geschichtlichen Verantwortung; wir brauchen nicht noch die Verantwortung für Ihre Romankapitel zu übernehmen.“ Die fließende Grenze zwischen Wahrheit und Dichtung wird von dem Lesepublikum nicht wahrgenommen werden. In der That entsteht aus dieser Mischung der beiden Elemente eine unvermeidliche Confusion, sobald es sich um Lebende handelt, die noch unter uns wandeln. Die Unfreiheit und Gebundenheit des Romanautors ist ihnen gegenüber so groß, daß von einer freien schöpferischen Phantasie nicht die Rede sein kann. Der Romanautor ist dann im Grunde nicht viel mehr als ein wenig gewissenhafter Memoirenschreiber. Der letztere respectirt das

Thatsächliche und thut nichts hinzu als das Urtheil und die Schilderung; jener aber giebt noch Werch von seinem eigenen Spinnrocken hinzu, legt seinen Helden selbsterfundene Meinungen in den Mund und giebt ihrem Bilde so einen schielenden Zug. Auch wird er nicht umhin können, uns meistens einen wohlgeordneten Katalog ihrer Eigenschaften zu geben, ähnlich dem Menageriewärter, der mit dem Stocke von einem Käfig zum andern geht und gewichtig ausruft: „Das ist der Löwe, er ist gelb und großmüthig!"

Das Gefühl der poetischen Unzulänglichkeit solcher Darstellungsweise hat jedenfalls den in England, besonders aber in Frankreich zur Herrschaft gelangten „photographischen Zeitroman mit Retouche" hervorgerufen, eine ganz eigenthümliche Romanform, deren Wesen in der Mystification beruht. Die Offenherzigkeit des Zeitungsromans ist in Acht und Bann gethan; hier werden nicht die Persönlichkeiten und größern Namen offen ausgespielt, sondern sie erscheinen in einer Maske und lassen sich errathen. Sie sind es und sind es wieder nicht, je nachdem es dem Dichter beliebt; er hat keine Verantwortlichkeit gegenüber dem Original, das er sich ja für seine Portraitstudien zurechtmacht und zurechtrückt: er stiehlt sich einzelne Züge von ihm, giebt zum Gesicht ein anderes Costüm oder zum Costüm ein anderes Gesicht. So wahrt er sich seine poetische Freiheit und läßt auch die Zeitgeschichte im blauen Duft des Märchens erscheinen. In ästhetischer Hinsicht frei und ungebunden, übernimmt er aber eine Verantwortung gerade der Zeitgeschichte und ihren feststehenden Daten gegenüber. Auch diese Behandlungsweise gewinnt etwas Schielendes, was den Leser beunruhigt; denn da jedes Genealogische Taschenbuch die Fürsten und Prinzen aller Höfe auf das genaueste angiebt, da man aus den Zeitungen und den aus ihnen entnommenen Darstellungen der neuern Geschichte nicht blos bis auf das Jahr, sondern auch bis auf den Tag die Dauer eines jeden

einzelnen Ministeriums an den Fingern herzuzählen weiß: wo in aller Welt ist der Platz für Phantasiefürsten und Phantasieminister, die ihre Kronen und ihre Portefeuilles gleichsam nur aus dem Tintenfaß des Romanciers schöpfen? Der sachliche Tic läßt dem Leser keine Ruhe; er vergleicht die Daten des Romans mit den Daten der Geschichte: wenn sie übereinstimmen, so läßt er sich allenfalls die vorgenommene Maske des Romanhelden gefallen; stimmen sie aber nicht überein, so ist er nicht abgeneigt, der Phantasie des Autors eine geschichtliche Fälschung schuld zu geben: mindestens beunruhigt ihn das Phantasiegebilde, das sich wie ein buntbeleuchtetes Dunstgewölke verhüllend über die klaren Umrisse bekannter Persönlichkeiten und Oertlichkeiten legt. Selbst bei den liberalsten Zugeständnissen an das Recht der freien Erfindung, mit den Dingen und Personen dieser Welt so ungenirt wie möglich umzuspringen, wird bei dem Leser ein Rest von Unbefriedigung zurückbleiben, der immer aus einem ungelösten Räthsel hervorgeht oder aus einem Schachproblem, das mehrere Nebenlösungen zuläßt.

In dem von Gutzkow erfundenen Roman des Nebeneinander ist zuerst diese Maskirung zeitgeschichtlicher Persönlichkeiten in Anwendung gebracht worden; aber dies gilt nicht von den Hauptpersonen. Der Fürst in „Die Ritter vom Geiste", in dem Staat des Treubundes, kann doch kein anderer sein als Friedrich Wilhelm IV., und auch andere Persönlichkeiten jener in dem Roman geschilderten Epoche, wie z. B. Radowitz, sind unter einer Maske portraitirt. Das Verschmelzen der Actualität mit dichterischen Visionen, wie es am Schluß des „Zauberer von Rom" stattfindet, gehört schon zu den poetischen Licenzen, die in einem das Leben der Gegenwart schildernden Roman unstatthaft sind; denn daß auf Pius IX. Bonaventura als Papst folgen sollte, ist doch eine allzu kühne Hypothese der Dichtung; Phantasiegestalten sitzen nicht auf

Petri Stuhl, und wir können den Dichter jetzt corrigiren, da der jetzige Papst mit einem Bonaventura nicht die geringste Aehnlichkeit hat.

Auch in Spielhagen's Roman „In Reih' und Glied" ist das Modell unverkennbar, das dem Dichter für seinen Helden Leo gesessen hat: es ist Ferdinand Lassalle, wenn auch die biographischen Voraussetzungen gänzlich verschiedene sind; doch das Streben, den Staatssocialismus mit Hülfe der maßgebenden Staatsmächte zu begründen, und die Abenteuer, welche den Abschluß für das Leben des Helden bilden, erinnern fortwährend an den philosophischen Agitator. Die Phantasie, die sich an den geschichtlichen Daten zu orientiren sucht, wird darauf hingewiesen, in dem Monarchen, an welchen sich Leo's Zukunftspläne wenden, den König Friedrich Wilhelm IV. zu suchen; doch bei manchen Eigenschaften, die sich mit den geschichtlichen des Monarchen decken, findet man wieder andere, welche im Widerspruch zu ihnen stehen oder nur leise an dieselben anklingen. So bleibt auch hier die Unbefriedigung zurück, welche jede halbe oder ganze Mystification erzeugt. Das Schlimme ist, daß dieselbe in diesem geistvollen und spannenden Roman die Hauptheld selbst betrifft. In Spielhagen's „Sturmfluth" treten nur episodische Figuren aus der Zeitgeschichte auf: hier ist von einem Errathen weiter nicht die Rede; der Abgeordnete Lasker deckt sich von Kopf bis zu Fuß; er erscheint mit vollkommen gelüftetem Visir, mit seinem vollen Namen, und Excellenz Windthorst wird zwar nicht mit diesem eingeführt, doch ihr Incognito ist vollkommen durchsichtig.

Wenn D'Israeli die maskirte Actualität in seinen Romanen vorzugsweise pflegte, so lag dies an der ganzen eigenartigen Bedeutung dieses Staatsmannes, bei dem das unermüdliche Correlat einer phantasievollen Politik die politische Lebenswahrheit seiner Romanphantasien war. Der Romancier und der Politiker waren bei ihm untrennbar verschmolzen;

einige seiner Romane waren politische Programme und seine politischen Programme oft schwunghafte Zukunftsromane.

Trotz dieser Vorläufer in England und Deutschland ist doch erst der neuere französische Roman, namentlich das Kleeblatt der drei hervorragendsten Daudet'schen Romane, für die ganze Richtung tonangebend geworden. Sehr kühn war schon Zola vorgegangen in seinem Roman „Son Excellence Eugène Rougon", indem er hier den Kaiser Napoleon mit voller Porträtähnlichkeit, den Herzog von Morny unter einer Maske darstellte, in seinem Helden aber wieder in die Kapitel seines Romans eins jener phantastisch-historischen Fabelwesen verwebte, deren Berechtigung wir in Frage stellen. Die mehrfache Anknüpfung an feststehende geschichtliche Daten macht den Helden zu einer jener „schwankenden Gestalten", mit denen die Phantasie sich keinen Rath weiß. Rougon wird Minister nach dem Attentat Orsini's auf den Kaiser: man sucht Rougon auf der damaligen Ministerliste und findet ihn nicht; ist Rougon ein Typus, den der Romandichter aus der imperialistischen Epoche herausgerissen hat, so kann er diesen Typus nicht zu einer historisch controlirbaren Persönlichkeit machen; ist Rougon ein Porträt, vielleicht nach dem Modell des Ministers Rouher entworfen, so werden die Unähnlichkeiten jedenfalls größer sein als die Aehnlichkeiten, und die freie Erfindung der zum Theil crassen Familienscenen würde ja auf das Piedestal des vielgenannten Staatsmannes ganz ungehörige Reliefbilder meißeln. Im ganzen hat aber Zola sich nur ausnahmsweise in die geschichtliche Sphäre gewagt: er hat sich die Originale für seine photographische Darstellung dagegen oft in den niedrigsten Kreisen des socialen Lebens gesucht.

Ganz anders Alphonse Daudet, ein Autor, der, über den oft brutalen Realismus Zola's erhaben, in seinen Werken eine phantasie- und gemüthvollere Darstellungsweise an den Tag legt. Daudet begann mit Gedichten und Skizzen, Schilde-

rungen und Novellen von einer oft wunderbaren Feinheit der Aquarellmalerei, bis er in seinem Roman: „Fromont jeune et Risler aîné", für den er seitens der Akademie den Jouypreis erhielt, sich mit einem Schlage unter den Romanschriftstellern Frankreichs die erste Stelle eroberte.

Auf diesen Roman folgten einige Novellensammlungen; in einer derselben: „Robert Helmont. Etudes et Paysages", finden sich zwei zeitgeschichtliche Studien: „Le Nabab" und „La mort du Duc de M . . ."; es sind dies die Farbenskizzen zu dem breit ausgeführten Gemälde „Le Nabab. Moeurs parisiennes"; ja die Schilderung des Todes des Herzogs von M . . . ist fast wörtlich aus jener Studie mit aufgenommen. Zwischen den getrennten Skizzen hat der Autor einen Zusammenhang herzustellen unternommen, die Helden derselben in nähere Beziehung gebracht und durch eine reichbelebte Zwischenhandlung ein Gemälde geschaffen, welches die Bezeichnung „Moeurs parisiennes" mit Recht verdient, von den drei letzten Werken des Autors als das vorzüglichste und abgeschlossenste, über die bloße Sittenschilderung hinaus auch als ein Zeitroman aufgefaßt werden kann.

Aus dem Modell macht Alphonse Daudet kein Hehl, wie er uns überhaupt den vollen Einblick in sein Atelier gestattet: er hat ja bereits durch seine Studie klar bewiesen, daß es sich um die Schilderung einer Persönlichkeit handelt, die nicht aus dem Kopfe des Dichters entsprungen ist, sondern in dem realen pariser Leben eine Rolle gespielt hat. Der Autor giebt dies auch in der Vorrede zu, in der „Déclaration", die er den spätern Auflagen seines Werkes vorausschickte; denn indem er das Recht des Romanschreibers und die Unverantwortlichkeit desselben, was die Treue gegenüber irgend einem Original betrifft, vertheidigt, wehrt er eigentlich nur den Vorwurf ab, ein Pasquill geschrieben zu haben, den Vorwurf der Undankbarkeit gegen Persönlichkeiten, mit denen er in näherm Verkehr

gestanden, denen er zum Dank verpflichtet war, obschon er doch nicht in Abrede stellt, im wesentlichen nach der Natur gezeichnet zu haben. Diese Vorrede in ihrem Schwanken zwischen Zugeständniß und Verleugnung charakterisirt das Wesen des photographischen Zeitromans, ohne ästhetische Analyse und Begriffsbestimmung, blos durch die Thatsache, wie der Autor sich drehen muß, um an den Klippen desselben vorüberzukommen, so deutlich und scharf, daß wir nicht umhin können, sie hier vollständig mitzutheilen.

„Vor hundert Jahren", sagt Daudet, „schickte Le Sage folgende Worte seinem „Gil Blas" voraus: „Wie es Personen gibt, die nicht lesen können, ohne von den lasterhaften oder lächerlichen Charakteren, die sie in den Werken finden, sogleich die Anwendung zu machen, so erkläre ich diesen böswilligen Lesern, daß sie unrecht haben, die Porträts, die sich in dem vorliegenden Buche finden, auf irgendjemand zu beziehen. Ich erkläre öffentlich: ich habe mir nur vorgenommen, das Leben der Menschen so zu schildern, wie es ist."

„So weit auch mein Roman hinter dem von Le Sage zurückstehen mag, so hätte ich doch gewünscht, eine ähnliche Erklärung auf der ersten Seite des „Nabab" gleich nach seiner Veröffentlichung zu bringen. Mehrere Gründe hielten mich davon ab: zunächst die Furcht, daß man solcher Mittheilung zu sehr den Anschein geben könnte, als wolle sie das Publikum anlocken und seine Aufmerksamkeit erzwingen. Dann dachte ich auch nicht entfernt daran, daß ein Buch, das nur aus rein literarischem Interesse geschrieben war, so plötzlich diese anekdotische Bedeutung gewinnen und mir eine solche lärmende Masse von Reclamationen zuziehen könne. In der That, es hat sich wohl niemals etwas Aehnliches zugetragen. Nicht eine Zeile meines Werkes, nicht nur seine Helden, nicht einmal eine der blos silhouettirten Persönlichkeiten, welche nicht Anlaß zu Anspielungen, zu Protesten gegeben hätte. Der Autor mag

sich vertheidigen, mag schwören so viel er will, daß sein Roman keinen Schlüssel hat: jeder schmiedet mindestens einen dazu, mit dessen Hülfe er das Schloß zu öffnen sich anmaßt. Alle diese Typen müssen gelebt haben, ja sie leben noch, identisch von Kopf bis zu Fuß. Montpavon ist der und der, nicht wahr? Die Aehnlichkeit von Jenkins ist frappant. Der eine ärgert sich, mit dabei zu sein, der andere darüber, daß er's nicht ist, und mit Hülfe dieser Skandalsucht haben selbst zufällig gleichlautende Namen, so verhängnißvoll in dem neuen Roman, die ebenso zufällig gewählten Bezeichnungen der Straßen und der Häusernummern eine Art von Identität solchen Gestalten gegeben, die aus tausend im wesentlichen frei erfundenen Zügen geschaffen sind.

„Der Autor hat zu viel Bescheidenheit, um diesen ganzen Lärm auf sein Conto zu nehmen. Er weiß, welchen Antheil daran die freundschaftlichen oder hinterlistigen Indiscretionen der Journale gehabt haben, und ohne den einen mehr zu danken, als ihnen zukommt, ohne den andern deshalb maßlos zu Leibe zu gehen, findet er sich in sein geräuschvolles Abenteuer wie in etwas Unvermeidliches und hält es nur für Ehrensache, zu versichern, bei zwanzig Jahren Arbeit und literarischer Redlichkeit, daß er diesmal so wenig wie sonst dies Element des Erfolges gesucht habe.

„Indem er seine Erinnerungen durchblättert, das Recht wie die Pflicht jedes Romanschreibers, rief er sich eine merkwürdige Episode des kosmopolitischen Paris zurück, die vor 15 Jahren spielte. Das Romantische einer ebenso blendenden wie flüchtig vorübergehenden Erscheinung, welche wie ein Meteor den Pariser Himmel durchkreuzte, hat offenbar für den „Nabab", dies Gemälde der Sitten, die gegen Ende des second empire herrschten, die Grundzüge gegeben (servi de cadre). Aber um diese Situation, um bekannte Abenteuer, die jeder ein Recht hatte zu studiren und sich in die Erinnerung zurückzurufen . . .

welche Phantasien hat da der Autor gruppirt, welche Erfindungen, welche Stickereien, besonders welchen Aufwand beständiger, reicher, fast unbewußter Beobachtung, ohne die es ja keine Verfasser von Phantasiewerken geben kann. Um sich übrigens einen Begriff zu machen von dieser krystallisirenden Arbeit, welche die einfachsten Umstände aus der Wirklichkeit in das Reich der Dichtung, aus dem Leben in den Roman überträgt, genügt es, den „Moniteur officiel" des Februar 1864 aufzuschlagen und eine gewisse Sitzung des Corps législatif mit dem Gemälde zu vergleichen, das ich in meinem Buche von derselben entwerfe. Wer hätte erwarten können, daß nach so vielen Jahren das kurzlebige Paris das ursprüngliche Modell in der idealisirenden Darstellung des Romanschreibers wiedererkennen und daß sich Stimmen erheben würden, um denjenigen der Undankbarkeit anzuklagen, der keineswegs der beständige Tischgenosse seines Helden war, sondern nur, bei seinen seltenen Begegnungen mit ihm, ein Neugieriger, in dem die Lebenswahrheit sich blitzschnell abphotographirt und welcher aus seiner Erinnerung niemals die einmal fixirten Bilder verlöschen kann?

„Ich habe den Nabob im Jahre 1864 gekannt. Ich bekleidete damals eine halboffizielle Stellung, welche mich zu großer Zurückhaltung nöthigte in Bezug auf die Besuche, die ich bei diesem pomphaften und gastlichen Morgenländer machte. Später stand ich einem seiner Brüder nahe, doch damals quälte der arme Nabob sich in der Ferne ab in einem Buschwerk mit grausamen Dornen, und man sah ihn nur selten noch in Paris. Im übrigen ist es sehr peinlich für einen anständigen Menschen, mit den Todten abzurechnen und zu sagen: „Sie täuschen sich; obgleich er ein liebenswürdiger Wirth war, hat man mich doch selten bei ihm gesehen." Genüge es daher hier, wenn ich erkläre, daß, indem ich von dem Sohne der Mutter Françoise so spreche, wie ich gethan, ich ihn sympathisch machen wollte und daß der Vorwurf der Undankbarkeit mir in jeder Hinsicht

als eine Abgeschmacktheit erscheint. Dies ist so wahr, daß viele das Porträt zu sehr geschmeichelt finden, interessanter als das Original. Daher antworte ich ganz einfach: „Jansoulet hat auf mich den Eindruck eines Ehrenmannes gemacht; aber für alle Fälle, wenn ich mich hierin täusche, so halten Sie sich an die Journale, die Ihnen seinen wahren Namen genannt haben. Ich habe euch meinen Roman gegeben, als Roman gut oder übel, ohne Garantie für die Aehnlichkeit."

„Was Mora betrifft, so ist das freilich etwas anderes; man hat von Indiscretion, von politischer Abtrünnigkeit gesprochen. Mein Gott, ich habe ja daraus niemals ein Hehl gemacht. Ich war im Alter von 20 Jahren in dem Cabinet des hohen Staatswürdenträgers angestellt, den ich als Typus benutzt habe, und meine Freunde aus jener Zeit wissen, was ich damals für eine gewichtige politische Persönlichkeit war. Auch die Verwaltung hat gewiß eine sonderbare Erinnerung bewahrt an jenen phantastischen Beamten mit merovingischer Haarmähne, der immer zuletzt auf das Bureau kam, zuerst wieder fortging und niemals zum Herzog emporstieg, als wenn er ihn um Urlaub bitten wollte, der dabei sich einen unabhängigen Charakter und reine Hände bewahrte und mit dem Kaiserreich so wenig verwachsen war, daß an dem Tage, wo der Herzog ihm eine Stelle in seinem Cabinet anbot, der künftige Attaché glaubte, mit einer jugendlichen und rührenden Feierlichkeit erklären zu müssen, „daß er Legitimist sei".

„„Die Kaiserin ist es auch", erwiderte Se. Excellenz mit vornehmer Ruhe und impertinentem Lächeln. Mit diesem Lächeln hab' ich ihn immer gesehen; ich hatte dazu nicht nöthig, durch das Schlüsselloch zu gucken, und so habe ich ihn geschildert, so liebte er sich zu zeigen, ganz als Richelieu-Brümmel. Die Geschichte wird sich mit dem Staatsmann beschäftigen. Ich habe, indem ich ihn ganz von weitem in die Erfindung meines Romans verwebte, ihn als den Weltmann gezeigt, der er war

und sein wollte, und bin im übrigen ganz sicher, daß, wenn er noch lebte, es ihm keineswegs unangenehm sein würde, sich so dargestellt zu sehen."

Daudet gesteht also offen ein, daß er seine beiden Hauptcharaktere nach Modellen, nach Typen gearbeitet hat; er wehrt sich mit dem Recht des Romanschreibers gegen die Anklage, zu wenig geschmeichelte Porträts entworfen zu haben; doch diese Anklage gegen den Romanschreiber, die er mit Recht zurückweist, bleibt bestehen als eine Anklage gegen den Roman. Der Autor hat gewiß nicht auf die Neugier und den Skandal speculirt; doch indem er allgemein bekannte Typen aus der Gesellschaft wählte, hat er das Publikum in erster Linie herausgefordert, Parallelen zwischen dem Original und der dichterischen Copie zu ziehen. Das beeinträchtigt aber vollkommen die rein ästhetische Wirkung eines Romans. Dies Vergleichen, dies Räthsel- und Rebusrathen, dies Abmessen, wieviel der Erfindung, wieviel der Wirklichkeit angehört, sind geistige Thätigkeiten, welche vielleicht den Scharfsinn auf eine nicht unwillkommene Probe stellen, keineswegs aber den ruhigen Gesammteindruck ersetzen können, den eine abgeschlossene Dichtung machen soll; denn nichts widerspricht dem harmonischen Genuß derselben mehr, als die Nöthigung zu einer zerpflückenden Analyse.

Wir in Deutschland sind wohl davon überzeugt, daß die Vorgänge im Palais des Herzogs von Morny, die letzten Lebenstage und der Tod dieses weltmännischen Imperialisten mit vollständiger Wahrheit gezeichnet sind, wissen aber nichts davon, wieviel der Dichter in der Schilderung des „Nabab" von seinem Eigenen dazugethan. Was dessen Beziehungen zu Tunis betrifft, die Vorbeifahrt des Bei an seinem zu gastlicher Aufnahme eingerichteten Schloß, die Confiscation seines riesigen Vermögens und die dadurch über ihn hereinbrechende Katastrophe, so scheint es, als ob eine den spätern Auflagen des

Romans beigefügte Erklärung des Verlegers dies alles in das Bereich der freien Erfindung verweisen wolle; denn Herr Charpentier sagt: „Man hat uns mitgetheilt, daß die Regierung von Tunis, nach der Veröffentlichung des „Nabab“ im Feuilleton, darüber aufgebracht gewesen ist, darin Personen auftreten zu sehen, denen der Autor Namen und Sitten jenes Landes geliehen hat. Wir sind von Herrn Alphonse Daudet bevollmächtigt worden, zu erklären, daß die Scenen des Buches, in denen es sich um Tunis handelt, ganz der freien Erfindung angehören und daß er niemals die Absicht gehabt hat, auf irgend einen Würdenträger dieses Staates hinweisen zu wollen.“ Ob aber die Jugendgeschichte des Nabob und ob sein Tod auf Wahrheit beruht: darüber brauchen die deutschen Leser sich nicht den Kopf zu zerbrechen.

Jedenfalls ist dieser Nabob Jansoulet als dichterischer Charakter einer der originellsten und besten Figuren der französischen Romandichter. Wir sehen das Bild, und hier kann man wohl sagen, die Photographie steht gleich lebendig vor uns: der Riese, schwarzbraun von der Sonne, safrangelb, der Kopf in den Schultern steckend, die kurze Nase, die sich in dem geschwollenen Gesicht verliert, die krausen Haare wie eine Astrachanmütze auf eine niedrige, störrige Stirn gestülpt, die dickbuschigen Augenbrauen, die Augen eines auf der Lauer liegenden wilden Thieres: das alles macht den Eindruck eines von Raub und Beute lebenden Wilden. Glücklicherweise mäßigt die untere Hälfte des Gesichts, die doppelte, wulstige Lippe, die ein liebenswürdiges Lächeln voll Herzensgüte umschwebt, jenen wilden Eindruck. Nur in der Stimme, der Stimme eines Rhôneschiffers mit grobem südlichem Accent, zeigt sich wieder die niedere Herkunft des Mannes: er erzählt selbst seinen Gästen von seiner bettelhaften Jugend und von der Laufbahn, die er gemacht hat. Er kam nach Tunis mit einem halben Louis in seiner Tasche und kehrte zurück mit 25 Millionen,

abgesehen von seinem Palast in Tunis, seinen Schiffen im Hafen von Goulette, seinen Diamanten, seinen Edelsteinen, welche gewiß den doppelten Werth haben.

Köstlich ist die Schilderung, wie die Pariser Plünderung sich auf den Nabob stürzt. Der gute Doctor Jenkins, der Erfinder der arsenikhaltigen Gesundheitspillen, verlangt 150 Millionen Frs. für ein Kinderheim, Bethlehem genannt, wo die Kleinen mit Ziegenmilch genährt werden, und stellt ihm dafür das Kreuz der Ehrenlegion in Aussicht. Ein Verwaltungsrath der Caisse territoriale, die wieder in Fluß gebracht werden soll, und der Director dieser Gesellschaft, die auf die Ausbeutung der Schätze Corsicas ihr Hauptaugenmerk gerichtet hat, schwindeln dem Nabob Millionen, zunächst einen ersten Zuschuß von 400 000 Frs. ab: er erhält dafür die Zusicherung, in Corsica zum Deputirten gewählt zu werden. Und was soll nicht alles auf dieser Insel gegründet werden: Eisen-, Schwefel-, Kupferminen, Marmorbrüche, Korallen- und Austernfischereien, eisen- und schwefelhaltige Bäder, ungeheure Wälder von Lebensbäumen und Korkeichen und dazu ein Netz von Eisenbahnen, ein Curs von Packetschiffen. Der Journalist Moissard läßt sich seinen Artikel im „Messager" über den Nabob, den Wohlthäter der Kindheit, bezahlen; dann meldet sich der Theaterdirector Cardailhac, der sein Theaterschiff mit Hülfe des Freundes flott machen will; ein Pfarrer der Provinz, der für den Bau seiner Kirche sammelt; der Gemäldehändler Schwalbach, der einen Hobbema aus der Galerie des Herzogs von Mora ihm für 20 000 Frs. verkauft. Alle diese Scenen erinnern lebhaft an Shakspeare's „Timon von Athen."

Am weitesten in ihren Speculationen geht eine blasirte emancipirte Künstlerin Felicia, die den Nabob in ihrem Bildhaueratelier modellirt; sie will ihn, obgleich sie Gelegenheit hat, seine Häßlichkeit genau zu studiren, heirathen: so viele Millionen üben doch ihren Zauber aus. Da ergibt es sich zu ihrem

Schreck, daß der Nabob schon verheirathet ist — und bald trifft auch Madame in Paris ein. Die Zeichnung dieser üppigen, stumpfen Orientalin ist meisterhaft. Das ist ein Fleischklumpen mit einem hübschen, aber ganz entstellten Gesicht, mit todten Augen und herabsinkenden, wie Muscheln gestreiften Augenlidern, mit Diamanten und Edelsteinen überladen, wie ein indischer Götze. Sie muß in ihr Gemach getragen werden, findet aber Paris unerträglich, bleibt im Bette liegen, weint und heult in die Spitzen ihres Kopfkissens: die Fenster sind geschlossen, die Vorhänge herabgelassen, die Lampen brennen Tag und Nacht. Gegen ihre Apathie scheint es kein Mittel zu geben: da erscheint der Professor der Massage, Cabassu, ein starker, schwarzer, breitschulteriger Mann, unerschöpflich in den Geschichten der Pariser Serails ... und es begibt sich das Wunder, daß die Frau Nabob, nachdem er sie „geknetet" hat, an ihm Gefallen findet, und daß sie ihn ausschließlich in Dienst nimmt, mit ihm das Theater besucht und sich sogar von ihm Stücke vorlesen läßt, die ihr der Director Cardailhac zu diesem Zwecke einsendet. Das Familienleben des Nabob, die Erziehung seiner Kinder ist in einer Reihe origineller Bilder geschildert.

Was aber ist aus den Millionen des Krösus aus Tunis geworden? Was aus dem verheißenen Lohn für seine mehr als fürstliche Freigebigkeit? Mit ironisch lächelnder Miene führt uns der Dichter in das Bethlehem des Doctor Jenkins: die Schilderung dieser Kinderanstalt, welche an ähnliche Schilderungen in „Nicholas Nickleby" von Dickens erinnert, ist in ihrer Art meisterhaft: der Nabob und ein Vertreter der Regierung besuchen dies Kinderheim, zu welchem der erste so reiche Kapitalien beigesteuert hat. Obschon für diesen Besuch alles vorbereitet ist, alle Schäden verdeckt sind, die ganze Mißwirthschaft verschleiert ist, lassen sich doch die armen kranken oder sterbenden Kinder nicht ganz aus dem Wege räumen: bei aller

Ironie schwebt ein Schatten von Wehmuth über diesen Genrebildern, und nicht ohne Rührung sehen wir diese mit Ziegenmilch aufgenährten Kleinen in ihrer ganzen verkümmerten Existenz. Die Consequenzen dieses Besuches selbst aber sind sehr ironisch beleuchtet. Der Nabob träumt von dem ihm verheißenen Orden: in der That bleibt der Besuch des Regierungsbeamten in Bethlehem nicht ohne Folge, doch nicht der Nabob wird decorirt, sondern der Arzt der Heilanstalt, der Doctor Jenkins, der mit dem Gelde des Millionärs sich ein Bändchen ins Knopfloch gezaubert hat.

Die Millionen, die er für die Caisse territoriale hergegeben, sichern ihm wenigstens die Wahl in Corsica. Die Zustände dieser Insel, welche Daudet selbst bereist hat, noch als er in Morny's Diensten war, strafen die Reclamen jener Caisse Lügen: mit vielem Humor sind die Steinbrüche, die Eisenbahnen und andere Communicationen der Insel geschildert, vor allem auch die mit Hülfe des Brigantaggio inscenirten Wahlen. Gleichviel, der Nabob ist gewählt, ist Volksvertreter: ein Lichtblick in seinem Leben. Nun kann der Bei von Tunis, der ganz in den Händen seines Gegners, des Bankiers Hermerlingue, ist, nicht so ohne weiteres seine Güter confisciren. Hat jener ihm doch eine schmerzliche Enttäuschung bereitet: auf dem Schloß des Nabob im Süden war alles zum Empfang des durchreisenden Herrschers festlich eingerichtet, die ganze Bevölkerung auf den Beinen, er selbst mit seinen angesehenen Freunden auf dem Bahnhofe: da braust der Zug vorüber, und der Nabob hat noch gerade Zeit, im Coupé seinen erbitterten Gegner, den Bankier Hermerlingue, zu bemerken. Immerhin — er ist gewählt und hat das Vollgefühl seiner Bedeutung. Da begibt sich das Unverhoffte: seine Gegner bestreiten die Gültigkeit seiner Wahl. Trotz seiner Vertheidigungsrede wird dieselbe cassirt: diese parlamentarische Haupt- und Staatsaction erhält dadurch eine poetische Illustration, daß die Mutter des

Nabob, Francoise, eine Frau aus dem Volke, derselben beiwohnt, so daß der Eindruck, den die Verhandlungen auf das Gemüth dieser Frau machen, auch im Gemüth der Leser hervorgerufen wird. Originell ist die Begegnung des Jansoulet mit seinem eifrigsten Gegner, dem Bankier Hermerlingue, auf dem Père-Lachaise, die Versöhnung derselben, die aber dadurch resultatlos bleibt, daß Frau Hermerlingue zur Bedingung des Friedens den Besuch der üppigen und trägen Orientalin, der Frau des Nabob, in ihren Salons macht. Die stolze Dame aber weigert sich entschieden, dahin zu kommen. Noch eine trübe Erfahrung muß der Nabob mit dem Journalisten Moissard machen: nachdem er einen neuen Erpressungsversuch desselben abgeschlagen, wird er von ihm in der Zeitung mit dem erbittertsten Hohn angegriffen, und er selbst rächt sich an ihm durch einen Angriff auf offener Straße, als er im Cabriolet mit seiner Schönen vorüberfährt. Die öffentliche Meinung ist indeß gegen den Nabob aufs äußerste empört, und als er in seiner Loge im Theater erscheint, hat er das volle Gefühl dieser feindseligen Stimmung, das ihn so aufregt, daß der Schlag ihn rührt.

Das ist der Held der einen frühern Skizze Daudet's: der Held der andern war der Herzog von Mora; die Beziehungen zwischen den beiden sind nicht gerade tiefgehender Art, und es ist dem Dichter nicht gelungen, beide Charaktere durch eine spannende Verwickelung zu verknüpfen. Der Herzog von Morny ist ein beliebtes Modell des neufranzösischen Romans: auch Emile Zola hat ihn als solches benutzt. Er war der glänzendste Abenteurer der imperialistischen Gesellschaft; Daudet, der in seinem Bureau gearbeitet, gibt jedenfalls ein treues Bild seines Lebens und Sterbens: das letztere ist von tiefergreifender Tragik; der durch die Arsenikpillen des Doctor Jenkins mit krankhafter Lebendigkeit aufrecht gehaltene alternde Staatsmann, mit seinen Liebesabenteuern, seiner hastigen, nie die Sätze vollendenden

Sprechweise, seiner unerschütterlichen Ruhe und Vornehmheit, seiner sarkastischen Ueberlegenheit, jeder Zoll ein Cavalier, tritt uns mit photographischer Lebenswahrheit entgegen: die Sterbescene sowie das Leichenbegängniß sind jedenfalls ganz nach der Natur gezeichnet. Der Freund des Herzogs, Montpavon, dieser künstlich aufgeputzte und vergnügte Lebemann, der sich zuletzt selbst den Tod gibt, ist jedenfalls auch Porträt. Was den Biedermann Jenkins betrifft, diesen in den höchsten Kreisen der Gesellschaft so erfolgreichen Charlatan, so deutet Daudet in der Vorrede selbst an, daß man das Original zu diesem Nachbild gesucht hat und gefunden zu haben glaubte.

Soweit konnte Emile Zola den Roman von Daudet geschrieben haben, wenn auch Daudet oft eine wärmere Beleuchtung auf seine Scenen und Gruppen fallen läßt. „Le Nabab" enthält aber außerdem mehrere und ziemlich umfangreiche Partien, in denen die Eigenart Daudet's und der tiefere Zug seines Talents in einer für Zola unerreichbaren Schilderungsweise hervortritt. Daudet hat Humor, Humor im deutschen und englischen Sinne des Wortes, jenen Humor, der die lachende Thräne im Wappen führt, während Zola alles mit derselben Silhouettenscheere ausschneidet und es höchstens zu cynischen Sarcasmen bringt. Man kann von seiner Muse, um einen seiner Lieblingsausdrücke zu gebrauchen, sagen: elle ricane. Das fortwährende höhnische Grinsen ermüdet aber auf die Länge. Bei Daudet ist das ganz anders: „Le Nabab" enthält Jean Paul'sche Extrablätter; „Mémoires d'un garçon de bureau" sind köstliche Skizzen aus dem Bureau einer Schwindelgesellschaft, mit ebenso frischer Naivetät wie feiner Beobachtungsgabe dargestellt. Es sind dies Humoresken, wie sie allenfalls auch Dickens geschrieben haben könnte; es sind aber nicht die harten Grundstriche einschneidender Satire, sondern die feinen Haarstriche eines weichen Humors. Noch mehr gilt dies von allen Kapiteln, welche die famille Joyeuse be-

handeln; die Häuslichkeit des subalternen Angestellten, die kleinen Mädchen mit der „Mama", die sie bemuttert, die Liebe des verstoßenen Sohnes, des Photographen und dramatischen Dichters zu der einen, des Herrn de Géry zur andern: das alles ist in einer Fülle reizender, von warmem Gefühlshauch durchwehter Genrebilder dargestellt. Und gar die Figur dieses Joyeuse selber — ist dieser liebenswürdige Träumer nicht eine echt Jean Paul'sche Gestalt? Hier ist eine Innerlichkeit, die dem brüsken französischen Realismus ganz abhanden gekommen ist. Der alte Joyeuse, dem, um mit Herbart zu sprechen, eine Reihe von Vorstellungen über die Schwelle des Bewußtseins tritt, mit solcher Lebendigkeit, daß er stets das Erträumte zu erleben glaubt, mit lauten Aeußerungen des Affects hervorbricht und damit sich selbst aus seinem Traumleben aufweckt, ist eine so köstliche Figur und die Varianten seiner Traumassociationen sind so ergötzlich erfunden, daß man stets ein Wohlbehagen bester Laune empfindet, sobald diese Gestalt auf der Bildfläche des Romans erscheint.

„Wenn Joyeuse, durch den Faubourg Saint-Honoré zurückkehrend, auf dem Trottoir zur Rechten, auf dem er immer dahinschritt, den schweren Wagen einer Wäscherin, rasch dahinfahrend, erblickte, gelenkt von einer Frau vom Lande, deren Kind sich ein wenig vorneigte, auf einem Haufen Wäsche sitzend, so rief der brave Mann erschreckt aus: „Das Kind — geben Sie Acht auf das Kind!" Seine Stimme verlor sich im Lärm der Räder und seine Warnung im Geheimniß der Vorsehung. Der Wagen fuhr weiter. Er folgte ihm einen Augenblick mit dem Auge, dann setzte er seinen Weg fort, aber das Drama, das in seinem Geist begonnen, fuhr fort, sich zu entwickeln mit tausend Peripetien. Das Kind war heruntergefallen . . . die Räder drohten über dasselbe hinwegzugehen. Joyeuse sprang hinzu, rettete das kleine Wesen, das dem Tode so nahe war; nur die Deichsel traf ihn mitten in die Brust, und er sank

nieder, gebadet in seinem Blute. Hierauf sah er sich zum Apotheker gebracht, mitten in einer dichtgedrängten Menge. Man legte ihn auf eine Bahre, man trug ihn in seine Wohnung hinauf. Plötzlich hört er den herzzerreißenden Aufschrei seiner Töchter, seiner heißgeliebten, als sie ihn in diesem Zustande erblickten. Und dieser verzweifelte Schrei drang ihm ins Herz; er hörte ihn so deutlich im tiefsten Innern: „Papa, lieber Papa", daß er ihn selbst auf der Straße ausstieß, zum großen Erstaunen der Vorübergehenden, mit einer rauhen Stimme, die ihn aus dem Alp seiner Träume aufweckte."

Der warme Ton der Daudet'schen Darstellungsweise geht schon aus dieser kleinen Probe hervor; auch sie schon bestätigt, was sein Genosse und Rival, Emile Zola, von ihm sagt: „Der Reiz Alphonse Daudet's, der mächtige Reiz, der ihm eine so hohe Stelle in unserer zeitgenössischen Literatur verschafft hat, besteht in dem originellen Arom, das er jeder seiner Wendungen zu geben weiß! Er kann keine Thatsache erzählen, keine Persönlichkeit uns vorführen, ohne sich ganz in diese Thatsache und Persönlichkeit zu versetzen, mit seiner lebhaften Ironie und zarten Sanftmuth. Man wird eine Seite von ihm unter hundert andern herauserkennen, weil jede seiner Seiten ein eigenartiges Leben hat. Er ist ein Zauberer, einer jener Erzähler des Südens, welche das, was sie erzählen, uns vorspielen mit schöpferischen Geberden und einer Stimme, welche die Geister herbeibeschwört. Alles belebt sich unter seinen Händen, alles nimmt eine Farbe, einen Geruch, einen Ton an. Er weint und lacht mit seinen Helden, er duzt sie, er giebt ihnen solche Lebenswirklichkeit, daß man sie vor sich sieht, solange sie sprechen."

In demselben Aufsatz seiner Sammlung über „le roman expérimental" spricht Zola davon, wie Daudet mit seinem Werke verschmilzt und verwächst: „Bei dieser innigen Einheit kann man die Wirklichkeit der Scene und die Persönlichkeit des

Romanschriftstellers nicht mehr unterscheiden. Welches sind die vollkommen wahren, welches die erfundenen Details? Das ist gewiß schwer zu sagen. Zweifellos ist nur, daß die Realität der Ausgangspunkt war, die treibende Kraft, die den Romandichter mächtig vorwärts trieb; er hat dann die Wirklichkeit weiter verfolgt, die Handlung in demselben Sinne weiter entwickelt, indem er ihr ein specielles und nur ihm, Alphonse Daudet, eigenes Leben gab."

Wenn Daudet, indem er den Herzog von Mora als Romangestalt auftreten ließ, ein Portrait aus der Zeit des second empire schuf, zu welchem jedermann die Unterschrift von selbst ergänzte, so ist der König Christian in „Les rois en exil" eine Phantasiegestalt, ein Typus, und es muß nur Bedenken erregen, daß diese Phantasiegestalt in der allerneuesten Zeit auftaucht, wo für solche freie Erfindung kein Raum ist, soweit es zeitgeschichtlichen Persönlichkeiten gilt. Die Geographie und der genealogische Kalender protestiren gleichzeitig dagegen, daß es einen König von Illyrien giebt, dessen Hauptstadt den Namen Leybach führt. Es ist dies das politische Märchen, wie es Lord Beaconsfield zu erzählen liebt und ähnlich in seinem „Prinzen Floreſtan" erzählt hat; nur daß Prinz Floreſtan eine durchsichtige Maske für den Prinzen Louis Bonaparte war und die absichtlich umschleiernden märchenhaften Arabesken von jedem nur als eine Zuthat betrachtet wurden, die ein Nothbehelf der Romandichtung ist. König Christian von Illyrien aber ist nicht nach einem einzigen Modell gezeichnet: er ist eine freierfundene Figur, welche die von verschiedenen Modellen entlehnten Züge in sich vereinigt. Kommt so das freie poetische Schaffen mehr zu seinem Rechte als bei einer Photographie mit blos veränderter Namensunterschrift, so ist auf der andern Seite das Mißvergnügen lebhafter, welches sich bei der Versündigung gegen die Zeitgeschichte regt. Das Märchen als Wandnachbar der Zeitungen, beide gleichsam durch eine offene

Thür miteinander verkehrend: das ist ein in der Dichtung kaum zulässiges Verhältniß.

Die andern Könige und Prinzen des Romans sind freilich kenntlicher, wie der blinde König von Hannover mit seiner Tochter und der abenteuernde Prinz Carlos. Das sind im Roman pseudonyme Gestalten, deren wahren Namen man bald herauserkennt; freilich spielen sie nur eine sehr episodische Rolle.

König Christian, der Held des Romans, ist kein geschmeicheltes Bild; oft hat nicht die reine Schaffensfreude, sondern die Satire dem Autor die Feder geführt. Daudet erklärte dem Herzog von Morny gegenüber, daß er Legitimist sei, und doch ist kaum je eine schärfere Satire gegen die Legitimität geschrieben worden als dieser Roman. Gewiß, sie findet in demselben auch eine würdige Vertretung: die Königin Frédérique ist ihre begeisterte Muse; es ist dies eine edle, wahrhaft vornehme Frauengestalt, welche jede Spur der Entartung, die sich an das Königthum heftet, zu verbergen oder zu vertilgen sucht. Als sie den Gatten aufgeben muß oder dieser vielmehr sich selbst aufgiebt, da setzt sie alle Hoffnungen auf den einzigen Sohn, den sie mit unausgesetzter Sorgfalt hütet. Er ist nach der Entsagung Christian's der legitime Erbe; doch er ist krank, seine Krankheit nimmt zu. Sie besucht mit ihm den Arzt; nur eine gefährliche Operation, bei der es sich um Tod und Leben handelt, kann ihn wieder ganz gesund machen; krank aber kann er nicht seines Landes künftiger Herrscher sein. Alles drängt zur Operation. Doch bei ihr siegt die Mutterliebe; sie verzichtet auf alle ihre Hoffnungen, auf die große Aufgabe ihres Lebens, die Restauration der Dynastie. Damit findet auch der Roman seinen berechtigten Abschluß. König Christian, der Kämpfe und Belagerungen mit durchgemacht hat, alles im Interesse seiner königlichen Macht, ist zwar ein sehr ritterlicher und liebenswürdiger Fürst; aber im Exil, in der Weltstadt Paris, wird ihm das Königthum und die Legitimität unbe-

quem; er will sich amüsiren und geht auf Abenteuer aus. Gleich nach seiner Ankunft in Paris begiebt er sich in den Jardin Mabile; es dauert nicht lange, so hat er bereits eine ganze Chronik von Liebschaften aufzuweisen. In seiner Villa hat er ein Affenhaus; jeder seiner verlassenen Geliebten, die ihm lästig ward, schenkte er zum Abschied einen Bisamaffen: pour prendre congé. Ganz in der Nähe der Königin, in seinem eigenen Haushalt, unterhält er eine Liebschaft mit Colette von Rosen, der Freundin seiner Gemahlin, der Gattin eines jungen Mannes, der sein wärmster Anhänger und jeden Augenblick bereit ist, sich für ihn zu opfern. Colette, ein Pariser Bürgermädchen, das der Baron geheirathet, gab sich dem König hin, weil es eben der König war und der Glanz der souveränen Herrlichkeit sie blendete. Auch sie entgeht indeß ihrem Affen nicht. Der König entbrennt in Liebe für die Frau Tom Lévis', des falschen Engländers, des Allerweltsagenten. Diese Sephora gilt für keine leichte Eroberung. Prinz Axel, ein junger Roué, der Intimus des Königs, ist daran gescheitert. Der König wettet indeß um 2000 Louis, daß Sephora in einem Monat die Seine ist. In der That wird sie seine notorische Maitresse, und er macht sie zur Gräfin von Spoleto, ein Ausfluß seiner auch im Exil nicht erloschenen Souveränetät. Diese Gräfin aus dem Agenturbureau ist auch die Armida, welche den Rinaldo von kühnen Thaten abhält. Ein ritterlicher Kreuzzug soll ihm Land und Krone wiedererobern; es ist alles vorbereitet; Uniformen jeder Art sind gezeichnet für die illyrischen Freiwilligen, die Dragoner des Glaubens, die Grünhemden, die Küraſſiere des guten Rechts; ein Abschiedsfest ist gefeiert; die Getreuen sind vorausgeeilt; der König ist bereit, ihnen zu folgen; doch das ist nicht im Interesse des Gatten und Vaters der Sephora, welche bedeutende Summen vorgeschossen haben und ihren Gläubiger nicht entfliehen lassen wollen. Die Gräfin steigt mit in den Zug; in dem Waggon

in Fontainebleau spielt sie alle ihre Trümpfe aus, um den König herauszuschmeicheln; in der That, er läßt sich bestimmen, noch eine Liebesnacht in ihren Armen hinzubringen. Inzwischen werden von Paris aus die nöthigen Ordres ertheilt, und als der König in Marseille ankommt, wird er durch die Polizei gehindert abzureisen, und muß zurückkehren. Die Kämpfer für seine Sache, die vorher abgereist, gehen, von ihm verlassen, einem sichern Tode entgegen; der junge Rosen, dessen Frau von Christian verführt worden ist, fällt durch die Kugel, die das Kriegsgericht über ihn verhängt hat. Der König aber sinkt immer tiefer und begiebt sich in so fatale Abenteuer, daß einmal sein Freund, der Prinz Axel, ihn mit seinem Namen decken muß.

Neben den Liebschaften gehen die finanziellen Bedrängnisse einher: anfangs deckt der Herzog von Rosen, der treue Diener seines Herrn, le courtisan du malheur, wie ihn dieser spöttisch in den Liebesbriefen an seine Schwiegertochter nannte, den Aufwand des königlichen Haushaltes mit seinem eigenen Gelde. Als die Königin dies erfährt, ist sie außer sich. Der König schreibt indeß noch immer Wechsel, Anweisungen auf seine Kasse; seiner Gattin bleibt nur ein einziges Mittel: die Kronjuwelen; denn die Krone führten sie mit sich. Wie sich ihre Hand an das Heiligthum wagt, gehorchend dem gebieterischen Drange der Noth, mit Hülfe ihres Vertrauten, des Geistlichen Elysée: das macht gewiß einen rührenden Eindruck; und ebenso ist es eine effectvolle Ueberraschung, daß sich bei dem Verkauf des ersten Steines die Unechtheit der Juwelen ergiebt. Seine Majestät war schon früher als die Frau Gemahlin auf den glücklichen Gedanken gekommen, die Krone ihres echten Glanzes zu berauben, nachdem dies das Schicksal ohnedies gethan! Welche „sanglante" Ironie! Außerdem schlägt der König noch in einer andern Weise Geld aus seiner exilirten Souveränetät heraus: er fabricirt Ordensdiplome en masse, mit dem illyrischen

Löwen, und treibt damit Handel. Doch als er den Hauptcoup ausführen, für sich und seine Nachkommen dem Thron entsagen und sich diese Thronentsagung von seinem guten Volke und seinen getreuen Ständen mit Gold aufwiegen lassen will: da droht sich die Königin mit dem Sohn im Arm zum Fenster hinauszustürzen, und er muß auf dies bequeme Mittel verzichten, seine Schulden zu bezahlen.

Alle diese Schilderungen sind mit satirischer Schärfe durchgeführt; es fehlen aber in dem Roman die weichern Tinten, welche in „Le Nabab" den Eindruck der scharfumrissenen Zeichnungen mildern. Die Liebe des schwärmerischen Elysée zur Königin, die Schilderung ihres gemeinsamen Besuchs auf dem Jahrmarkt zu Vincennes, der Unfall, den er wider Willen dem Erben der Krone zuzieht, seine Verbannung und sein Tod: das alles hat manche ergreifende Einzelheit, kann sich aber in der Gesammtwirkung nicht mit jenen glänzenden Humoresken des „Nabab" vergleichen. Die noch in ihrer Uebertreibung herzerhebende Treue des alten Herzogs von Rosen geht aus einem fanatischen Servilismus hervor, den der Poet mehr satirisch zu geißeln als zu verherrlichen sucht. Was auch Christian thut: es ist immer der König, unverletzlich auch seinem eigenen Urtheil gegenüber, und selbst als er aus den Briefen seiner Schwiegertochter erfährt, daß der König mit ihr ein intimes Verhältniß hatte, gibt er das Dogma seiner beschränkten Unterthanenweisheit nicht auf. Immer bleibt in diesem Roman das erste Wort die Satire, welche die Misere dieses in der Verbannung lebenden Königthums mitleidslos aufdeckt. Kaum erfüllt uns der Untergang der treuen Royalisten bei ihrer Kriegsfahrt in die Heimat mit Mitleid ... warum opfern sie sich einem König, der sie alle einer Liebesnacht mit einer Buhlerin opfert?

Eine der amusantesten Gestalten des Romans ist der Gatte Sephora's, J. Tom Lévis, agent des étrangers; wir wissen

nicht, ob J. Tom Lévis ganz der Phantasie des Dichters angehört oder ob irgendein Agent der Weltstadt zu diesem Charakterbilde gesessen hat. Nur stoßen wir hier auch auf eine Eigenthümlichkeit des photographischen Romans, der durch die genaue Angabe der Straßen und Häuser seine Lebenswahrheit zu erhöhen sucht. Wie genau ist diese Agentur von J. Tom Lévis beschrieben; wir erfahren dabei, daß sie sich an der Ecke der Rue Royale und des Faubourg Saint-Honoré befindet; welcher Leser würde sie dort nicht aufsuchen gehen? Es sind ja erst einige Jahre verflossen, seit der Zeit, wo die Handlung des Romans spielt; jeder Pariser besinnt sich, ob dort ein solcher Laden, wenn er auch jetzt nicht mehr besteht, im Jahre 1872 bestanden hat. Solche Phantasmagorien mitten in die reale Welt einzuschieben, erscheint uns unzulässig; solche Attentate auf das Adreßbuch sind unerlaubt; denn wir können nicht annehmen, daß der Autor mit so genauer Angabe der Adresse wirkliche Familiengeschichten erzählt. Derartige Indiscretionen würden ja die Justiz herausfordern. Dieser Agent der Fremden, J. Tom Lévis, ist übrigens die pikanteste Figur des ganzen Romans, allerdings sehr wenig sympathisch; aber außer der Königin und den beiden Rosen enthält der Roman überhaupt keine sympathischen Charaktere.

Während wir in „Le Nabab“ keine Veranlassung fanden, eine zu sehr ins Detail gehende Schilderung der äußern Dinge, die ohne Beziehung auf innerliche Vorgänge sind, zu rügen, können wir mehrern Seiten in „Les rois en exil“ und noch mehr in dem letzten Roman „Numa Roumestan“ diesen Tadel nicht ersparen. Es sind Excesse des Realismus, der alles Aeußere für gleichberechtigt hält, in seinen Photographiekasten aufgenommen zu werden.

„Numa Roumestan“, der nächste Roman Daudet's, hat zum Helden keinen geringern als einen maskirten Gambetta, wenn man den Blättern glauben darf; denn um ein selbst-

ständiges Urtheil darüber zu geben, müßte man die Eigenart, das ganze persönliche Behaben des Dictators kennen, da dasjenige, was man im Auslande beurtheilen kann, die politische Richtung des Daudet'schen Helden, die ganz entgegengesetzte ist; denn Numa Roumestan ist ein Legitimist, was indeß nicht hindert, daß das agitatorische Demogogenthum sich auf dieser rechten Seite ebenso geltend macht wie sonst auf der linken, wenigstens im Roman. Derselbe erhält allerdings dadurch etwas Schiefes und Schielendes; denn es gibt bei derartiger Agitation doch feinere Unterschiede, und man kann die Allüren der auf die große Masse wirkenden Volksführer der Linken nicht ohne weiteres auf die Apostel der Legitimität übertragen. Darauf kommt es aber dem Verfasser nicht an; er gibt eine retouchirte oder colorirte Photographie in der Ueberzeugung, daß sich die Leser die Retouche und das Colorit von selbst hinwegdenken werden. Er rechnet gleichsam auf ihre Farbenblindheit, indem er weiß und roth verwechselt.

Daudet hat in seinen neuen Romanen meistens frühere Skizzen ausgeführt. Nun war aber Gambetta auch einmal das Object, auf das seine beobachtende Muse visirte. In seiner „Skizzensammlung auf Vorposten" findet sich ein Brief „Die Dictatoren", in welchem Gambetta und Rochefort geschildert werden. Gambetta erschien öfters im Gastzimmer eines Hotels an der Rue de Tournon, unter seinen Landsleuten aus der Gascogne, wo auch der junge Daudet sich bisweilen einfand. Das Bild, das er von dem spätern Dictator entwirft, von dem „unmaskirten" Gambetta, ist wenig geschmeichelt, ja es ist der Ausdruck entschiedenster Antipathie. An diese Schilderungen werden wir ausdrücklich erinnert, wo uns Daudet in „Numa Roumestan" den Verkehr seines Helden bei Malmus schildert. Hier lüftet der Autor vollends das Visir. Die Biographie des Helden, der allerdings in Aps geboren ist, in der Provence, nicht wie Gambetta in Cahors, hat sonst große Aehn-

lichkeit mit der Biographie des letztern, der ja auch als Jurist in Paris studirte, sich als Advocat einschreiben ließ und zuerst durch eine Vertheidigungsrede von sich sprechen machte. Freilich galt diese Vertheidigung einem republikanischen Journal, „Le Réveil", und nicht einem legitimistischen, „Le Furet", wie im Roman; doch das ist alles durchsichtige Verschleierung, dagegen die Darstellung seiner Beredsamkeit selbst photographische Aufnahme. „Ohne Vorbereitung erschien er, die Hände in den Taschen, sprach zwei Stunden mit einem vermessenen Schwung und mit so vieler guter Laune, daß er die Richter zwang, ihn bis zum Schluß anzuhören. Sein Accent, dies schreckliche Schnarren und Anstoßen mit der Zunge, von dem sich freizumachen er viel zu träge war, gab seiner Ironie etwas Beißendes. Es war eine Macht, der Rhythmus dieser südlichen theatralischen und ungezwungenen Beredsamkeit, ausgestattet besonders mit jener Klarheit, dem breiten Licht, das man in den Kunstwerken der Leute von dort unten findet, wie in ihren bis zum Grunde durchsichtigen Landschaften."

Weiterhin heißt es von Roumestan: „„Wenn ich nicht rede, denke ich nicht", sagte er sehr naiv zu sich selbst, und es war die Wahrheit. Das Wort sprang bei ihm nicht hervor durch die Kraft des Gedankens; es ging diesem im Gegentheil voraus, es weckte ihn durch seinen ganz äußerlichen Lärm. Er war selbst darüber erstaunt und erfreute sich an diesem Zusammentreffen der Worte und der in irgend einem Winkel seines Gedächtnisses verlorenen Ideen, welche das Wort wiederfand, zusammenbrachte, in ein Bündel von Argumenten vereinigte. Während er sprach, entdeckte er in sich eine Gefühlswärme, die ihm früher unbekannt geblieben; er berauschte sich am vibrirenden Klang seiner eigenen Stimme, an gewissen Betonungen, die ihn im Innersten ergriffen, seine Augen mit Thränen füllten." Wir begegnen dem gefeierten Redner und Abgeordneten zuerst bei einem Besuche in seiner Vaterstadt, wo er von seinen Lands-

leuten gefeiert wird, besonders im alten Circus der Stadt, wo sich Tausende zum Feste der Thierschau versammelt hatten. „Alles drängte sich dort, den großen Mann auf der Estrade zu begrüßen: Freunde, Clienten, alte Schulkameraden. Und wie Numa sie alle begrüßte ohne Unterschied von Rang und Stand! Händedrücke, Umarmungen, das wohlwollende Klopfen auf die Schulter, welches den Werth der Worte verdoppelt, die immer zu kalt sind, um die Sympathien des Südens auszudrücken. Die Unterhaltung dauerte nicht lange. Er hörte nur mit einem Ohr, mit zerstreuten Blicken, und während er sprach, winkte er mit der Hand den neuen Ankömmlingen einen Gruß zu; doch niemand fühlte sich gekränkt durch seine brüske Art und Weise, mit guten Worten seine Leute los zu werden: „Schön, schön ... das werde ich besorgen. Stellt nur eure Forderung, ich werde sie durchsetzen.“ Es waren Versprechungen von Tabaksbureaus, von Einnahmestellen; was man nicht verlangte, er errieth es und ermuthigte den schüchternen Ehrgeiz, er rief ihn hervor. Noch keine Medaille, der alte Cabantous, nach zwanzig Rettungen! „Schickt mir eure Papiere, bei der Marine betet man mich an!“ „Wir werden diese Angelegenheit wieder gut machen.“ Seine Stimme tönte, warm und metallisch, jedes einzelne Wort markirend; es war wie das Rollen ganz neuer Goldstücke. Und alle waren entzückt von dieser glänzenden Münze und verließen die Estrade mit der strahlenden Stirn des Schülers, der seinen Preis davonträgt. Das Schönste bei diesem Teufelsmenschen war seine wunderbare Gewandtheit, die Manier, den Ton der Leute anzunehmen, mit denen er sprach, und das in der natürlichsten, absichtslosesten Weise von der Welt. Salbungsvoll, mit offener Miene, das Herz im Munde bei dem Präsidenten Bédarride, den Arm mit obrigkeitlicher Würde ausgestreckt, wie wenn er seine Toga vor den Schranken des Gerichts schüttelte, mit kriegerischer Miene, den Hut auf einem Ohr, wenn er mit dem Obersten

Rochemaure sprach, und gegenüber Cabantous die Hände in den Taschen, die Beine gespreizt, mit den Schultern schwankend wie ein alter Seehund. Von Zeit zu Zeit, zwischen zwei Umarmungen, kehrte er zu seinen Pariserinnen zurück, strahlend und sich den Schweiß abtrocknend, der ihm von der Stirne troff.

„„Aber, mein guter Numa", sagte Hortense ganz leise zu ihm mit einem freundlichen Lächeln, „wo willst du denn alle die Tabaksbureaus hernehmen, die du ihnen versprichst?" Roumestan neigte seinen großen, krausen Kopf, der im Scheitel schon etwas kahl war: „Versprechen, kleine Schwester, heißt nicht geben!""

Diese Versprechungen bringen indeß unsern Helden später doch in Verlegenheit. Der erste Tamburinschläger der Provence, Valmajour, der im Circus auftritt, begeistert Numa so, indem er ihm Erinnerungen seiner Kindheit und Jugend zurückruft, daß er in laute Bewunderung seiner Kunst ausbricht und ihm zuruft: „Komm nach Paris und dein Glück ist gemacht!" Auch versprach er ihn zu besuchen und erfüllt dies Versprechen, indem er ihm, dem Vater, der Schwester, neue Verheißungen für die Pariser Saison giebt. Damit ist ein Faden angeknüpft, der sich durch das ganze Gewebe des Romans hindurchzieht. Als Numa Minister geworden, kommt Valmajour mit seiner Schwester und seinem Vater nach Paris, zur größten Beunruhigung des Staatswürdenträgers, dem das gegebene Versprechen sehr unbequem wird. Als Curiosität läßt er ihn indeß einmal in einer Soirée seines Ministerhotels auftreten, erleidet aber nachher die empfindliche Demüthigung, daß sein Schützling sich im grotesken Phantasiecostüm an allen Straßenecken auf einem Plakat, in dem er zu seinen Vorstellungen einladet, abmalen läßt. Er tritt auf und fällt durch. Numa's Schwägerin, Hortense, verliebt sich in den Tamburinschläger und geht an dessen Liebe zu Grunde. Es ist eine Art von Nemesis, die über den an Versprechungen so reichen „großen Mann" hereinbricht. Gleich-

wohl hat die ganze Erfindung, trotz des südländischen Colorits, das sie dem Roman giebt, kaum ein tieferes Interesse, wenn auch Valmajour's Schwester, die resolute Audiberte, gut gezeichnet ist und manche Vorgänge im Gemüthe der Hortense Theilnahme erwecken. Gleichwohl sagt man sich immer: „es ist dies eine merkwürdige Caprice bei einem feingebildeten Mädchen", und kann sich in die Tragik nicht recht hineinfinden, die sich an diese Verirrung knüpft. Da sind die Nebenhandlungen in „Le Nabab" von ganz anderer überzeugender Wahrheit und ergreifender Innigkeit.

Numa Roumestan ist inzwischen Minister geworden, Minister des Marschalls; nun regnet's Versprechungen in noch ganz anderm Maße als in der Arena der Provence. Die Sitzung, in welcher er das Portefeuille im Sturm erobert hat, erzählt er selbst sehr anschaulich, sowie er von der schweren Verantwortlichkeit und den großen Aufgaben seines Amtes als Unterrichtsminister durchdrungen ist. Gleichwohl sorgt er für die flores und amoenitates seiner Nebenstunden; eine kleine Chansonssängerin macht ihm ihre Aufwartung mit der Theatermutter; er läßt sie in den Musiksaal führen, und während oben der Vorsaal überfüllt ist mit solchen, die auf eine Audienz warten, ergötzt er sich unten am Piano, indem er mit der Kleinen volksthümliche Lieder singt. Diese niedliche Bachellery giebt ihm das Gefühl seiner Jugend wieder, füllt seine Seele ganz. In den Corridoren der Kammer trillert er das Lied, das er mit ihr gesungen. Auf der Ministerbank sitzend hörte er mit einer für den Redner sehr schmeichelhaften Aufmerksamkeit eine endlose Rede über den Zolltarif und lächelt selig mit herabgesenkten Augenlidern. Und die Linke, die sein Ruf als schlauer Intriguant beängstigte, sagte sich zitternd: „Halten wir uns tapfer! Roumestan bereitet etwas vor." Und doch war es nur die Silhouette der kleinen Bachellery, welche seine Phantasie heraufbeschwor in die Oede der lärmenden Rede und

sie vorbeitanzen ließ an der Ministerbank mit allen ihren Reizen, ihren Haaren, welche die Stirn theilten mit den blonden Seidenlöckchen, mit ihrem Rosenteint, mit dem muthwilligen Wesen eines kleinen Mädchens, das dabei schon ganz Frau ist.

Diese Liaison bildet einen zweiten durch den Roman sich hindurchziehenden Faden. Numa ist verheirathet mit Rosalie, der Tochter eines Gerichtspräsidenten Le Quesnay, einer etwas kühlen Schönheit. Schon einmal hat sie den mari volage ertappt bei dem Rendezvous mit einer älteren Marquise, einer Legitimistin, die ihm Carrière machen half. Sein neues Verhältniß kommt erst spät zur Blüthe und noch später zur Kenntniß seiner Frau; es führt indeß zu einem Abenteuer, dessen Schilderung mit dem pikantesten Sarkasmus Daudet's ausgeführt ist. Elisa Bachellery will an dem großen Operntheater als erste Sängerin engagirt sein; bis der Minister das durchgesetzt hat, läßt sie sich durch keine seiner Liebenswürdigkeiten fangen, während sie ihn fortwährend in ihrem Garne zu halten weiß. Auf die Versprechungen Numa's giebt sie nichts; sie will das alles auf Stempelpapier vor sich sehen. Als nichts verfängt, reist sie ins Bad nach Arvillard, wo Numa's Schwägerin sich befindet. Der Minister hat in Chambéry, wo der erste Stein zu einem Lyceum gelegt werden soll, eine Rede zu halten. Dies und der Besuch bei Hortense giebt ihm den willkommenen Vorwand, sich nach Arvillard zu begeben, wo er denn auch bald den muthwilligen Flüchtling trifft. Sie wohnt über ihm im Hotel, und alle Nächte wird sein Schlaf gestört durch Lachen, Gesänge, das Rücken der Spieltische über seinem Kopfe. Bei Tage sieht er die Maulthiercavalcade, in deren Mitte sie von dannen trabt: ringsum eine Zahl von jungen Verehrern, die er verabscheut. Er kann's nicht länger ertragen, so nebenher zu gehen: ein kühner Entschluß; er bringt ihr den Contract von Cardillac, ein fünfjähriges Engagement. Da

ändert sich nun mit Zauberschlag die Scene: die jungen Leute, die unten harren, schon zur Fahrt gerüstet, werden heimgeschickt, und Numa sitzt, den breiten Strohhut auf seinem Römergesicht, im Wägelchen neben der Sängerin. Die Fahrt geht nach dem romantisch gelegenen Château-Bayard, der Burg des Ritters ohne Furcht und Tadel. Dort im einsamen Burggemach, während ein Gewitter über den Berg heraufzieht, arbeitet der Minister an der Rede, die er in Chambéry halten soll. Aus einem Reisehandbuch hatte er seiner Reisegefährtin die Worte vorgelesen, welche Mutter Helene ihrem Sohne Bayard mit auf den Weg gab: „Pierre, mein Freund, ich rathe dir vor allen Dingen: Gott zu lieben, zu fürchten und ihm zu dienen und ihn nie zu beleidigen, wenn es dir möglich ist" — und diese Worte hatten ihn so begeistert, daß er mit einer sich nach Chambéry hinüberwendenden Geberde sagte: „Das muß man den Kindern sagen, das müssen alle Eltern, alle Lehrer . . ." Da schlug er sich vor die Stirn: „Meine Rede, meine Rede. Ich hab's. Herrlich . . . Schloß Bayard, eine locale Legende." Und er setzte sich hin ins Schloßgemach. Zum Unglück rauschte neben ihm das Gewand der kleinen Sängerin, die, während die andern im Garten spazieren gingen, sich in einem Nebenzimmer etwas zur Ruhe legte. Er belauscht sie; sie erwacht, und während des Unwetters gibt sie sich ihm hin. Bald darauf hielt er seine Rede in Chambéry, mitten unter gestickten Fracks, dickraupigen Epauletten, eine unzählige Menge beherrschend mit der Macht seiner schwungvollen Worte, indem er noch in seiner Hand die kleine Mauerkelle von Elfenbein hielt, die eben den ersten Stein des Lyceums verkittet hat: „Möchte die Universität Frankreichs jedem ihrer Kinder zurufen: Pierre, mein Freund, ich empfehle dir vor allen Dingen . . ." Und während er diese rührenden Worte citirte, zitterten seine Hand, seine Stimme, seine breiten Backen vor innerer Bewegung, bei der Erinnerung an das große Thurmgemach, wo

er, in der Aufregung eines merkwürdigen Ungewitters, die Rede von Chambéry verfaßt hat.

In dieser mit feiner Ironie ausgemalten Situation liegt der Höhepunkt der Erzählung: die innere Unechtheit des Phrasenhelden tritt hier am schärfsten hervor. Wir erfahren dann noch, daß er seine kleine Sängerin in Paris einquartiert, dort einen zweiten Hausstand etablirt, wo er auch seinen culinarischen Gelüsten ungehindert fröhnt, daß seine Frau ihn dort ertappt, sich von ihm lossagt, später am Sterbebette ihrer Schwester Hortense sich wieder mit ihm aussöhnt, nachdem sie ihm einen Sohn geboren, den sie mit folgenden, die Moral des Werkes enthaltenden Worten anredet: „Wirst auch du ein Lügner werden? Wirst du dein Leben damit hinbringen, die andern und dich selbst zu verrathen, treue Herzen zu brechen, welche sich nichts zu Schulden kommen ließen, als dir zu glauben und dich zu lieben? Wirst auch du jene leichtsinnige und grausame Unbeständigkeit besitzen, das Leben als Virtuose, als ein Sänger von Cavatinen aufzufassen? Wirst auch du mit Worten Handel treiben, ohne dich um ihre Bedeutung, um ihren Einklang mit den Gedanken zu bekümmern, wenn sie nur glänzen und klingen? ... Wirst auch du ein Roumestan sein?"

Die Beziehungen auf Gambetta, den ja auch schon Sardou im „Rabagas" zum Modell für einen Maulhelden nahm, sind hier unverkennbar; gleichwohl bleiben es immer nur Beziehungen, nur einzelne dem Modell abgesehene Züge; denn auch der größte Gegner des Dictators von Tours muß eingestehen, daß dieser und Roumestan sich nicht decken. Abgesehen von den absichtlich hervorgehobenen Unähnlichkeiten, mit denen der Dichter selbst die Identität seines Romanhelden und jenes öffentlichen Charakters ablehnt, hat Gambetta in den Jahren 1870 und 1871, in denen er den französischen Volkskrieg organisirte, hinlänglich gezeigt, daß er kein bloßer Phrasenheld war, sondern auch Thatkraft und Energie besaß.

Daudet ist ein Dichter; aber er dichtet unter dem Einfluß einer falschen Theorie, der Theorie des Roman expérimental. Sein preisgekröntes Hauptwerk „Fromont jeune et Risler aîné“ gehört nicht in diese Kategorie; es war ein Roman im künstlerischen Sinne des Wortes. Dergleichen Phantasieschöpfungen sind aber jetzt von der jüngern Schule in Frankreich geächtet. „Der naturalistische Roman“, sagt Zola, „legt seinen Schwerpunkt nicht mehr auf das Geistreiche einer gut erfundenen und nach gewissen Regeln entwickelten Fabel. Die Phantasie findet keine Anwendung mehr; die Intrigue ist sehr unwichtig für den Romandichter, der sich weder um die Exposition noch um Verknüpfung und Lösung des Knotens kümmert: ich meine damit, daß er selbst nicht eingreift, um die Wirklichkeit einzuschränken oder ihr etwas hinzuzufügen, daß er nicht ein Gerüste nach den Bedürfnissen einer im voraus gefaßten Idee zusammenzimmert. Man geht davon aus, daß die Natur genügt; man muß sie nehmen, wie sie ist, ohne sie zu modificiren oder ihr etwas abzuknapsen; sie ist schön und groß genug, um durch sie eine Entwickelung, einen Anfang, eine Mitte und ein Ende zu erringen. Statt ein Abenteuer auszusinnen, es zu verwickeln, Theatercoups anzubringen, die es von Scene zu Scene zu einem endlichen Abschluß führen, greift man einfach aus dem Leben die Geschichte eines Wesens oder einer Gruppe von Wesen heraus, deren Erlebnisse man getreulich registrirt. Das Werk ist ein Protokoll, nichts weiter, es hat nur das Verdienst genauer Beobachtung, größern oder geringern Scharfsinnes der Analyse, logischer Verknüpfung der Thatsachen. Ja bisweilen ist es nicht einmal eine besondere Existenz, mit einem Anfang und Ende, über die man berichtet; es ist nur ein Stück Existenz, einige Jahre aus dem Leben eines Mannes oder einer Frau, eine einzige Scene der menschlichen Geschichte, was den Romandichter angelockt hat.“ Der Roman soll also kein künstlerischer Organismus sein, der aus

einem Gedanken heraus geschaffen ist; sondern nur eine Folge von Skizzen; er wird als Kunstwerk degradirt und abgesetzt. Ja selbst sein Name wird geächtet; Zola weiß nichts Besseres an seine Stelle zu setzen, höchstens das Wort „Studie"; Daudet hilft sich mit „Moeurs parisiennes", ein Wort, das schon auf locker verknüpfte Sittenschilderungen hindeutet. Wenn er einst „Le Nabab" mit dieser Etikette bezeichnet, während er „Les rois en exil" einen Roman nennt, so irrt er sich über die Bedeutung seiner eigenen Productionen. Von den besprochenen Werken verdient nur „Le Nabab" den Titel eines Romans. Obgleich die beiden Hauptcharaktere kaum mehr Beziehung zueinander haben als zwei auf derselben Seite eines Albums stehende Studienköpfe, so macht doch dies Werk am meisten den Eindruck eines geschlossenen Kunstwerkes, das aus einem Grundgedanken heraus geschaffen ist, das eine Entwickelung und einen Abschluß hat. Am wenigsten ist dies in „Numa Roumestan" der Fall, dem schwächsten dieser Romane, was die Anlage und Composition betrifft: zwischen dem Anfang und dem Ende, wo uns gleichmäßig der sonore Redner des Südens entgegentritt, liegen nur ein paar häusliche und außerhäusliche Abenteuer. Im ganzen aber ist Daudet's Talent immer mächtiger als eine falsche Theorie, deren Schranken es oft genug schwunghaft überfliegt, während Zola stets in seinen doctrinären Ausschwitzungen kleben bleibt. Vor allem ist Daudet ein prächtiger stimmungsvoller Landschaftsmaler: welches glühende Colorit in diesen Bildern aus seiner Heimat, dem südlichen Frankreich! Wo er Landschafts- und Naturbilder malt, da hat er eine seltene Prägnanz des Ausdrucks, einen Duft der Poesie, wie er hervorragenden Lyrikern eigen ist; so z. B. in der Schilderung des von den Alpen heraufziehenden Gewitters: „Auf dem zackigen Kamme der Bauges waren die Kalkgipfel der Grande Chartreuse von Blitzen eingehüllt, wie ein geheimnißvoller Sinai, der Himmel verfinsterte sich mit einem ungeheuern

Tintenfleck, der sichtlich sich vergrößerte und unter dem das ganze Thal, der Wirbel der grünen Bäume, das Gold der Kornfelder, die Wege angezeigt durch leichte Streifen weißen, aufgestürmten Sandes, das Silbernetz der Isere eine außerordentliche Leuchtkraft gewannen, wie unter dem Licht eines schief aufgestellten, weißen Reflectors, je näher die finster grollende Drohung kam."

Bei der Schilderung äußerer Dinge verfällt Daudet oft in eine ermüdende Breite: so bei der Schilderung des Südfruchtladens, aus welchem der Gourmand Roumestan die reichsten Schätze für seinen illegitimen Haushalt bezieht. Auf mehrern Seiten wird uns da ein Katalog dieser Früchte gegeben, der ermüdend wirkt; möglich, daß den Dichter sein Heimatsgefühl über die Wirkung dieses Stilllebens täuschte, das bei den Lesern ohne solche Nachhülfe, trotz aller Pinselstriche detaillirter Farbengebung, wie ein trockenes Verzeichniß wirkt: diese Kastanien, Melonen, Feigen, Trauben, Bananen, Orangen, Granaten, frisch oder eingekocht oder süß zubereitet, sowie das ganze Treiben in einer derartigen Handlung sind ein zu weitverzweigtes episodisches Beiwerk, um das Behagen des Lesers erwecken zu können. Solche Fruchtstücke auf einem selbstständigen Bilde mögen vielleicht durch die saubere Ausführung und die feine Farbengebung erfreuen; in dem Roman wirken sie störend als breites Einschiebsel.

An scharfer Beobachtung des Lebens steht Daudet gewiß nicht hinter Zola zurück; doch jener nimmt selbst gemüthvollen Antheil an seinen Personen und Begebenheiten, wodurch eine poetische Stimmung hervorgerufen wird, während Zola allen seinen Charakteren nur mit dem Secirmesser auf den Leib rückt. Dies gilt namentlich von den physiologischen und pathologischen Studien der beiden Autoren. Daudet liebt derartige Krankenbilder: der Tod des Herzogs von Mora ist gewiß eine ausgezeichnete und nicht schablonenartige Schilderung; ebenso der-

jenige des andern Arſenikeſſers Montpavon; es fehlt dieſen Nachtſtücken auch an greller Beleuchtung nicht. Auch der Unfall und die Krankheit des jungen illyriſchen Prinzen werden mit mediciniſcher Einſicht und Ausführlichkeit geſchildert wie die Schwindſucht der Schwägerin Roumeſtan's; doch wie viele warme Gemüthselemente in dieſen Schilderungen! Wir erinnern nur an den rührenden Abſchied, den der ſcheinbar ſo kalte Arzt Bouchereau von der aufgegebenen Hortenſe nimmt. Daudet iſt Dichter, wo Zola nur Anatom iſt. Beide huldigen indeß einem Prinzip, das vor dem Richterſtuhl der Aeſthetik, wie wir nachgewieſen haben, ſich nicht als maßgebend behaupten kann: Daudet mildert die Härten deſſelben durch ſeine liebenswürdige Begabung, die ihn oft zum unfreiwilligen Apoſtaten macht, während Zola mit einer fanatiſchen und ſanglanten Hartnäckigkeit die letzten Conſequenzen dieſer Richtung zieht und ſo den Nachweis ihrer Unwahrheit weſentlich erleichtert.

Die dramatiſchen Dichter in Frankreich und Deutſchland.

Kein politiſcher Gegenſatz, kein Chauvinismus der Geſinnung vermag die Thatſache zu verwiſchen, daß die beiden Culturnationen diesſeit und jenſeit des Rheins ſich immer wieder in gleichen Beſtrebungen begegnen, daß ſie auf verſchiedenen Wegen nach einem gemeinſamen Ziele ſtreben. Frankreich hat zu allen Zeiten auf die Entwickelung der deutſchen Literatur einen größern Einfluß ausgeübt als Deutſchland auf die Entwickelung der franzöſiſchen; die franzöſiſche Schaubühne iſt bis auf die neueſte Zeit immer zu theilweiſer Herrſchaft auf den deutſchen Theatern gelangt. Wie groß war der Einfluß Diderot's auf Leſſing; Schiller hat Racine's „Phädra", Goethe Voltaire's „Mahomed" und „Tancred" überſetzt und der deutſchen Bühne angeeignet. Schiller's Jugenddichtungen ſtanden unter dem Einfluſſe Rouſſeau's: ſelbſt unſere Claſſiker, welche den Bann des franzöſiſchen Stils in Deutſchland brachen, verdankten den Vorbildern, deren Joch ſie abſchüttelten, doch die bedeutſamſten Anregungen. Dagegen hat in jüngſter Zeit

deutſche Philoſophie mächtig über den Rhein hinübergewirkt, und der Geiſt der Junghegel'ſchen Kritik hat in Renan, Taine und Littré gelehrige Schüler gefunden. Freuen wir uns dieſer Wechſelwirkung zweier ſich ergänzender Nationalgeiſter: die Franzoſen haben die Macht und Energie der Initiative, den praktiſchen Takt, den feſten Stil; die Deutſchen die Ausdauer der Fortbildung, den theoretiſchen Schwung, die glänzende Vielſeitigkeit. Widerwillig ſelbſt, über die Kluft eines durch politiſche Ereigniſſe großgezogenen Nationalhaſſes, hinüber über blutige Schlachtfelder und eroberte Provinzen, unbeirrt durch den immer ſeltener ertönenden Racheſchrei jenſeit des Rheins und manche herausfordernde Antwort der unſterblichen Franzoſenfreſſerei dieſſeit der Vogeſen, über die Köpfe der tobenden Menge hinweg müſſen die hervorragenden Geiſter beider Nationen ſich die Hand reichen und ſorgſam wechſelſeitig auf die Pulsſchläge ihres geiſtigen Lebens lauſchen. Die divergirenden Linien ihrer nationalen Entwickelung ſind optiſcher Schein für das höhere Auge des Weltgeiſtes, das nur einen parallelen Fortgang derſelben erkennt.

Zu ſolchen Parallelen nach den verſchiedenſten Seiten hin fordert ſtets von neuem die Betrachtung des deutſchen und franzöſiſchen Culturlebens auf, und wenn ſie in Deutſchland häufiger angeſtellt wird als in Frankreich, ſo gereicht dies dem deutſchen Geiſte nur zur Ehre und Förderung, mehr als die blinde Nacheiferung und allzu haſtige Aneignung franzöſiſcher Geiſteskinder, wobei es in der Regel vorkommt, daß mit beſonderer Vorliebe die illegitimen Sprößlinge, ja die liberi spurii in Deutſchland adoptirt werden. So wird eine Parallele zwiſchen der Lage der deutſchen und franzöſiſchen Dramatiker, in Bezug auf Literatur und Theater, auf Geſetzgebung und genoſſenſchaftliches Streben vielleicht mannigfache Anregung gewähren.

Der dramatiſche Dichter iſt weit mehr als jeder andere

Dichter an das öffentliche Leben gewiesen; er ist, man möchte sagen, der exponirteste von allen. Der Lyriker und Romandichter wendet sich an das Lesepublikum; der Dramatiker in erster Linie an das Theaterpublikum: jenes ist ein unbestimmter Begriff, dieses eine greifbare Wirklichkeit. Der Lyriker und der Novellist denken sich in ihrer Phantasie die sinnenden Leser und Leserinnen, welche in ihrem Boudoir sich in ihre Verse, in ihre Erzählungen versenken. Welch ein friedliches Bild! Wie wohlig wird es dem Dichter, wenn er sich die schönen Augen ausmalt, die an den einzelnen Verszeilen träumerisch haften bleiben oder im Roman gespannt von Zeile zu Zeile fliegen; die Händchen, welche Blatt für Blatt mit fieberischer Hast umblättern, um über das Schicksal ihrer Helden und Heldinnen beruhigt zu werden! Und wenn dann auch einmal die Leser ein Gähnkrampf anwandelt oder die Leserin unwillig das Buch in die Sophaecke wirft: der Autor weiß ja nichts davon; sein Phantasiepublikum bewundert ihn und verschlingt ihn; seine schönen Träume werden höchstens einmal durch eine unliebsame Kritik verscheucht, dann tröstet er sich mit Goethe:

Und ihres Bellens lauter Schall
Beweist nur, daß wir reiten.

Wie ganz anders der Schauspieldichter! Er hat es nicht mit sinnenden Engelsköpfchen auf Rheinwein- oder anderm Goldgrund zu thun, die sich in die Dichterwerke wie in ihre schönsten Träume versenken, nicht mit beieinanderwohnenden Gedanken, sondern mit Dingen, die sich hart im Raume stoßen. Sein Publikum sieht er am Aufführungsabend vor sich, eine hin- und herwogende zerstreute Menge, die er durch seine Werke fesseln soll: und wie viele bleiben zerstreut, im schlimmsten Fall ja alle! Wie viele gelangweilte Gesichter noch nach dem zweiten, dem dritten Act! Welch ein Gähnkampf in Scenen, von denen er sich eine berauschende Wirkung versprach! Und dann flüstert rechts und links im Foyer die lebensgefährliche Zwischenacts-

kritik, die öffentliche Meinung, die mit der Verleumdung, wie sie Basilio im „Barbier von Sevilla" schildert, eine bedenkliche Aehnlichkeit hat: anfangs ein leiser Hauch, dann ein Sturm, der durch alle Blätter rauscht. Der erste schüchterne Applaus erfüllt ihn mit froher Hoffnung: wieviel hängt ab von solcher Händearbeit, die sich ja, wie die Kronleuchter in Paris zu erzählen wissen, auch dingen läßt. Doch der Applaus verstärkt sich nicht, er bleibt aus, und wenn der Dichter das Glück hat, am Schluß hervorgerufen zu werden, so verbeugt er sich vor einem schon zum Abmarsch gerüsteten Publikum, das zum Theil von den Logenthüren einen halben Blick nach rückwärts wirft, und er ist sehr zufrieden, wenn ihn nicht einige Zuschauer daran erinnern, daß eine gesinnungsvolle Opposition seinen jungen Ruhm bestreitet. Wenn aber diese Opposition siegreich ist, wenn vor dem Sturme des Unwillens sein Dichtwerk zusammenbricht und der Winter des allgemeinen Mißvergnügens den glorreichen Sommer seiner Träume verscheucht: welch ein Trost bleibt ihm dann, der seine Niederlage mit ansehen muß wie ein Feldherr, dessen Heer geschlagen wird? Soll er sich fragen: was ist denn dieses unfaßbare, unbestimmbare Publikum, das ein Theaterabend zusammenwürfelt, während jede andere Mischung des Zufalls ein anderes Resultat ergeben hätte? Soll er, wie jener stolze Dramatiker, über die Logenbrüstung mit Verachtung herabsehen und ausrufen: „das Publikum ist heute Abend bei mir durchgefallen?" Soll er an die Instanz der Nachwelt appelliren, deren Krone wie die Krone des Erlkönigs ein verschwimmender Nebelstreif ist?

An Troſtgründen wird es ihm nicht fehlen, aber er wird nicht das Gefühl einer handgreiflichen Niederlage und noch weniger ihre thatsächlichen Folgen verschmerzen können. Das Publikum ist ihm nicht ein stiller Congreß unsichtbarer Richter und Richterinnen, die er alle in seiner Phantasie besticht; es ist ein sichtbares vielköpfiges Ungeheuer, das gierig nach der

Beute schnappt. Und ebenso hat er es mit der pappenen Wirklichkeit der Bühne zu thun, wo seine Gedankenwelt in greifbare Lebenswahrheit übersetzt wird; jede hängen bleibende Decoration kann sein Dichtwerk mit in die Lüfte hinaufziehen, jedes alte Theaterschwert durch einen Unfall für ihn eine lebensgefährliche Waffe werden. Und gar die Darsteller, in deren Hände er seinen Geist befohlen hat! Ist er denn noch Herr seiner Schöpfung? Herr, wie der Redner, der dem Strome seiner eigenen Begeisterung folgen, die lauschende Menge mit fortreißen kann durch die Glut, die ihn selbst beseelt? Nein, sein Werk ist ihm aus den Händen geglitten und wird auf den Brettern hin- und hergerollt; andere, nicht er selbst, würfeln um den Erfolg. Da gehen sie auf und ab, die Gestalten seiner Träume, aber wie unähnlich ist diese Menschwerdung! Das sind ja lauter fremde Gesichter, die er nie in seiner idealen Welt gesehen hat! Und die Verse — sind das seine Verse? Stoß auf Stoß, und er muß diese Stöße ruhig über sich ergehen lassen, wie ein aufs Rad geflochtener Delinquent. Freilich, wie groß ist auch seine Freude, wenn der Genius einer echten Künstlergemeinschaft, eines Ensembles, welches nicht mit dem Anspruche der breiten Mittelmäßigkeit den höhern Flug der Begabtern herabzieht, wenn eine kunstsinnige Leitung sein Werk so mit Fleisch und Blut bekleiden hilft, daß er nicht die Gestalten einer Camera-obscura über die Bretter gleiten sieht, sondern in ihnen Leben von seinem Leben erblickt, und das nervöse Fluidum, das ihn selbst beseelt, über ihren Häuptern leuchtet, aus ihren Fingerspitzen zuckt.

Doch ob er Erfolg hat oder Miserfolg: immer bleibt er abhängig von dem Publikum, den Directionen, lauter realen Mächten, mit denen er rechnen muß. Es gibt indeß noch geheimere Abhängigkeiten; es gibt stille Nöthigungen, denen sich kein Dichter entziehen kann; denn er steht mitten in der Literaturströmung seiner Zeit und kann dem Zeitgeiste nicht

entfliehen, nähme er auch Flügel der Morgenröthe und flöge in irgend ein weitentlegenes Utopien oder in das aschgraueste Alterthum: jede Epoche hat ihre bestimmte Signatur. Hier zeigt sich indeß gleich, was den dramatischen Stil betrifft, ein großer Unterschied zwischen der deutschen und französischen Literatur und zwar zu Ungunsten einer durchgreifenden Wirkung unserer Bühnendichtung. Das französische Drama hat seinen festen bestimmten Stil, das deutsche leidet an vollständiger Stillosigkeit; alle seine Formen sind schwankend; es gibt bei uns mehr Arten dramatischen Stils, als Polonius Arten dramatischer Dichtung aufzählt, und die Mischungen übertreffen die Varietäten der beliebtesten Blumen in der Gartenkunst.

In Frankreich ist dies ganz anders. Das Trauerspiel, das im ganzen auf den Aussterbeetat gesetzt ist, trotz zahlreicher dramatischer Studien, die am Odéon zur Aufführung kommen, hat allerdings keinen ganz einheitlichen Stil. Denn in die Ueberlieferungen der Classicität haben die Romantiker Bresche geschossen, und nichts ist dem Anschein nach weniger gleichartig als der Stil eines Racine und der Stil Victor Hugo's, jener der correcte Stil der verstandesmäßig analysirten Empfindung und Leidenschaft, dieser der Kraftstil einer in reichen Bildern sich ergehenden Leidenschaftlichkeit. Sieht man aber näher hin, so sind es nicht nur dieselben Alexandriner, deren Aehnlichkeit durch den monotonen Tonfall der französischen Tragödien noch gewinnt, es sind auch dieselben Antithesen, dort nur die gezückten Schwerter der Verstandesbegriffe, die Schlag auf Schlag sich treffen, hier die gegeneinanderzückenden Blitze der Phantasie. Dort ist die Antithese logisch, hier bildlich. Freilich, in der ganzen theatralischen Behandlung hat die romantische Schule eine Revolution durchgesetzt; gleichwol hat sie nicht einmal die Verwandlungen während der Acte am Théâtre français einzuführen vermocht, und das alte Gesetz der Classicität hat dort noch eine nur ausnahmsweise eingeschränkte Geltung. Ein

junger französischer Tragiker wählt jetzt in der Regel den Mittelweg zwischen der Classicität und der Romantik; der von Boileau gezäumte Alexandriner findet ihn von selbst. Ganz aus der Bahn wird er niemals brechen, der französische Dramatiker mag ihn mehr nach rechts oder links lenken. Und die Tragödien der Neuzeit spielen in Paris überhaupt keine Rolle.

Ganz anders verhält es sich mit dem Lustspiel oder mit der französischen Comédie, die meistens mit unsern Schauspielen größere Aehnlichkeit hat als mit unsern Lustspielen, und in directer Linie von Diderot stammt. Hier hat sich in Frankreich ein fester Stil dramatischer Dichtung und theatralischer Darstellung gebildet, der wohl mannigfach durch die einzelnen Talente gefärbt, aber nicht in seinen Grundlagen erschüttert werden kann. Die feine Ironie Augier's, der kühn zugreifende Realismus des jüngern Dumas, Sardou's genrebildliche Satiren: sie alle müssen sich dem Stilgesetze der französischen Comédie beugen: es geschieht das oft zu Ungunsten der einzelnen Talente. Sardou z. B. ist ein vorzüglicher Sittenmaler, und seine Muse hat die heiter lächelnde Miene der echten Thalia: aber die comédie larmoyante verlangt rührende Situationen, und so sehen wir in allen Dramen Sardou's anfangs den Autor mit angeborenem Behagen bei einer Fülle satirischer Episoden verweilen, die er mit einer Menge der pikantesten Züge ausstattet, und dann erst aus dieser dramatischen Zersplitterung sich zu den großen Rührscenen der dritten und vierten Acte emporraffen, welche das Stilgesetz der Comédie gebieterisch fordert. Ohne dieses Stilgesetz würde Sardou ein Lustspieldichter ganz in deutscher Art und nach unserm Herzen sein, mit jenen homöopathischen Dosen von Rührung, wie sie sich etwa in den Lustspielen eines Bauernfeld und Benedix finden, ein immer lachender Sittenmaler von heiterm Humor: ja trotz dieses Stilgesetzes hat er noch immer eine uns ver-

wandtere Aber als Dumas und Augier: es ist bekannt, daß Sardou den Weg zum Lustspiel durch Gelehrsamkeit und selbst durch Mysticismus gefunden hat.

Auch der Conversationston dieser Comédies ist durchweg ein stilvoller: am feinsten bei dem langjährigen Akademiker Augier, am meisten zu Licenzen fortgehend bei Sardou; aber es sind immer nur leisere Schwankungen, welche die stilvolle Haltung nicht gefährden. Und diese Haltung ist ein fester Halt für das junge Talent, das nicht erst umhergreifend danach suchen muß; nicht zum geringen Theil beruht auf ihr die unleugbare Herrschaft der französischen Comédie auf der europäischen Bühne: die Sicherheit des guten Tons ist ihr gewinnender Empfehlungsbrief.

Wir wissen nicht, ob dieses moderne französische Sitten- und Rührstück jemals als eine Blüthe dramatischer Dichtung bezeichnet werden wird: die innern Schäden desselben dürften daran hindern; doch die Geschichte der dramatischen Literatur beweist, daß alle Blüthenepochen derselben ein festes Stilgesetz hatten. Es war dies der Fall bei der attischen Tragödie der großen Meister, bei der ältern und jüngern attischen Komödie, in der Glanzzeit spanischer Dramatiker und französischer Classicität, ja vor allem auch in derjenigen des altbritischen Theaters. Das letztere mag denen befremdend scheinen, welche an Shakspeare seine kühnen Licenzen in dichterischer und scenischer Hinsicht bewundern; sie vergessen, daß diese Licenzen eben das Stilgesetz des altenglischen Theaters waren, daß alle Vorgänger, Zeitgenossen und nächsten Nachfolger des großen Dichters dieselben Licenzen zur Schau tragen: die gleiche Scenenzersplitterung infolge einer Bühne, die keine Decorationen, sondern nur Etiketten kannte, dieselbe Vorliebe für problematische Stoffe, für Doppelhandlungen, für eine höchst bilderreiche und oft hyperbolische Kraftsprache. Ueber mehrere der Shakspeare'schen Stücke ist ja die Shakspeare-Kritik schwankender Meinung, ob es Originale,

ob es Bearbeitungen früherer anderer oder eigener Stücke sind: kurz, das Stilgesetz oder die freie Gewohnheit, die sich als Stilgesetz geberdete, beherrschte die ganze dramatische Dichtung der Shakspeare'schen Epoche.

Nur bei uns in Deutschland herrscht ein kosmopolitischer Wirrwarr von Stilen des Dramas, die bunteste Musterkarte, die jemals in irgend einer Literatur verwirrend auf Gemüth und Geschmack gewirkt hat. Unsere classische Epoche war kosmopolitisch, unsere romantische war es noch mehr: die Stillosigkeit ist uns überkommen durch unsere echten Genies und falschen Genialitäten. Ein fester dramatischer Stil war unsern Classikern selbst gänzlich fremd; zwischen Lessing, Goethe und Schiller gab es hierin nichts Gemeinsames. Welch ein Gegensatz zwischen der scharfen, dialektisch gegliederten Prosa der Lessing'schen Dramen, dem holperigen Schleppvers seines „Nathan" und Goethe's harmonischen, poetisch durchhauchten Prosastil, seinen graziösen vom Adel der Dichtung geweihten Versen im Drama, zwischen diesen und Schiller's beredsamer, von geistvollen Antithesen funkelnder, leidenschaftlich bewegter Diction! Ja ein Dichter wie Goethe selbst hatte wieder drei verschiedene dramatische Stile: man vergleiche den Kraftstil in „Götz" und einzelnen Scenen des „Egmont" mit den antikisirenden classischen Versen in „Tasso" und „Iphigenia" und diese wieder mit den altdeutschen Reimversen des „Faust", den lyrischen Ergüssen und der cynischen Epigrammatik dieses Riesengedichtes, welches im zweiten Theil selbst den antiken Trimeter und Tetrameter benutzte: man wird bekennen müssen, daß nicht einmal der erste Anlauf zu einem gleichartigen dramatischen Stil von Goethe genommen worden ist. Anders bei Schiller: er ist der einzige unserer großen Dichter, der uns einen dramatischen Stil geschaffen hat, dessen Nachwirkungen sich durch Jahrzehnte hindurch bis zur Gegenwart verfolgen lassen: aber gerade gegen die Schiller'sche Richtung, der man hohles Pathos

und declamatoriſche Seitenpas vorwarf, wandte ſich ja von Hauſe aus die ironiſche Kritik der Romantiker und ihrer Nachzügler und verleidete den jungen Dramatikern ihre nacheifernde Strebeluſt. Die Bemühung, der deutſchen Tragödie einen feſten Stil zu geben, wurde kritiſch vereitelt; gegen Schiller wurde Shakſpeare zu Hülfe gerufen, und dieſes verhängnißvolle Vorbild ruinirte nicht nur eine Menge von Talenten, ſondern machte jede Stilbildung unmöglich.

Der junge deutſche Dramatiker, mag er immerhin einem wahren innern Triebe folgen und in den eigenen Buſen greifen, ſieht keine feſte Form des Dramas vor Augen, in welcher er ſeine Geſtaltungskraft feſtbannen kann, die ſeiner Begeiſterung das regelnde Geſetz gibt. Er ſieht die Welt vor ſich offen und hat eine unbegrenzte Wahl. In allen Formen iſt gedichtet, alle dieſe Stücke ſind aufgeführt worden. Er kann nach der Antike greifen: leuchtet nicht Goethe's „Iphigenia" als unvergängliches Muſter? Iſt nicht ſogar die „Antigone" des Sophokles gegeben worden? Was hindert ihn, einen mythiſchen Stoff zu wählen, denſelben mit möglichſter Rückſicht auf die Einheiten des Ariſtoteles zu gliedern, ihn in den edelgeprägten harmoniſchen Jamben der „Iphigenia" oder im Trimeter der Sophokleiſchen Tragödie mit freiſchweifenden Chorverſen zu dichten? Und wie oft ſind ſolche Stoffe gewählt, wie oft behandelt worden! Das ſtolze Bewußtſein, der reinen Claſſicität gehuldigt zu haben, tröſtet den Dichter über die Erfolgloſigkeit ſeiner poetiſchen Unternehmung.

Dann wirken wieder die Spanier mit ihrer legendenhaften Romantik, mit ihren die klingende Wortfülle herausfordernden Trochäen, mit ihrem ſüdlichen Coſtüm und Colorit!

Sind Calderon und Moreto nicht auf deutſchen Bühnen eingebürgert? Haben nicht Weſt, Zedlitz u. a. auf dieſem Gebiete Erfolge gefeiert? Märchenhafte Stoffe, phantaſievolle Decorationen: wie verlockend für ein junges Talent! Da

plätschert der Löwenbrunnen der Alhambra, und Trochäen strömen auf und nieder in seinen Wasserstrahlen! Die Märchen der Scheherezade sehnen sich nach Verkörperung: der christliche Westen baut sich in den muselmanischen Osten hinein; aus Moscheen werden Kirchen wie in Cordova, aus Kirchen Moscheen wie in Byzanz! Wie oft, seit Auffenberg's Foliodichtungen, hat in solcher Stilmischung das weströstliche Märchen, die phantastische Traumdichtung ihren decorativen Einzug auf der deutschen Bühne gehalten.

Das antike und spanische Drama blieben indeß immer nur ausnahmsweise Vorbilder. Ganz anders griff der Riesengeist des britischen Dichters in die Entwickelung unserer dramatischen Literatur ein: verdanken doch schon unsere Classiker ihm die weitreichendsten Anregungen, ist doch die scenische Verwilderung des „Götz", sind doch die Cynismen und Hyperbeln der „Räuber" auf ihn zurückzuführen, noch mehr aber die dramatischen Gewaltthätigkeiten der Stürmer und Dränger; ja die Stücke von Lenz und Klinger erinnerten oft noch mehr an die Vorgänger und Zeitgenossen Shakspeare's als an diesen selbst! Das Muster des britischen Dramatikers hat sich anregend nur für höchste Begabungen, gefährlich und vernichtend für untergeordnete Talente bewiesen. Eine große Zahl deutscher Dichter ist an Shakspeare zu Grunde gegangen. So viele Werke über ihn geschrieben worden sind, und obschon das eine sogar den Titel trägt: „Shakspeare in Deutschland": noch ungeschrieben ist eine Darstellung, welche an der Geschichte des deutschen Dramas seit unsern Classikern seinen Einfluß nachweist, und doch wäre das eine der lehrreichsten Shakspeare-Studien, denn er reicht von Lenz und Klinger bis auf Grabbe, der gegen Shakspeare protestirte, während er in seinen eigenen Dichtungen ganz jener trunkene Wilde war, als welchen Voltaire den Briten bezeichnete, bis auf Immermann, dessen Erstlingsdramen durch Wortwitzeleien und durch paradoxe

Charaktere und abnorme Handlungen an die altbritische Schule erinnern. Die ganze Dramatik der Romantiker, besonders die phantastischen Märchen von Ludwig Tieck, die Puppenkomödien von Arnim, die genial aufgebauschten Kraftdichtungen von Brentano und in neuerer Zeit die ganze Schule der Kraft- und Genialitätsdramatiker sind auf Shakspeare zurückzuführen. Ihm verdanken wir das Ueberwuchern der deutschen Buchdramatik, da von den Kraftgeistern, die in seine Fußstapfen traten, alle scenischen Möglichkeiten verachtet wurden, da sie oft Stoffe wählten, welche einem modernen Publikum ungenießbar waren, da sie im Selbstgenuß ihrer eigenen dichterischen Herrlichkeit mit Verachtung des profanen vulgus, das sich in die Theater drängt, schwelgten; wie viele paradoxe Verzwicktheit, wie viele psychologische Ungeheuerlichkeit, wie viel überflüssiger Wahnsinn und noch überflüssigere Gespenster, die sich bis in die historischen Tragödien hinein mit spiritistischer Handgreiflichkeit drängten, verdanken wir dem unglücklich nachgeahmten Vorbilde des britischen Dichters. Schiller hat einmal den Schatten Shakspeare's gegen das bürgerliche Rührstück heraufbeschworen: aber was sollen wir heraufbeschwören gegen den Schatten Shakspeare's selbst, der sich breit und verdunkelnd über unser deutsches Drama wirft? Von hundert Lesedramen kranken neunzig an unverdautem Shakspeare, und von zehn aufgeführten Bühnendramen zeigt mindestens die Hälfte eine nachschnurrende, schlotterige Saite, die auf den gelockerten Steg der Shakspeare'schen Lyra zurückweist. Der Neigung des deutschen Geistes, die Regel zu verschmähen, sich in spröder Sonderart zu behaupten, auf das vermeintliche oder wirkliche Genie zu trotzen, kam dies Vorbild allzu sehr entgegen: man vergaß dabei, daß Shakspeare selbst die Unarten seiner Epoche zwar theilte, aber doch ermäßigte, und daß in der Nachahmung einer längstverschollenen Zeitrichtung in Wahrheit nur ein ungeheuerer Anachronismus liegt.

Neben den antiken Tragöden, den Spaniern und Shakspeare war es das inländische Vorbild Schiller's, welches eine lange Reihe von Jüngern nach sich zog. Wir erwähnten schon, daß in der Schiller'schen Dramatik allein ein stilbildendes Princip lag, und die neuen Tragödien, die auf der Bühne nachhaltigen Erfolg gefunden, haben sich in der Technik an Schiller angelehnt, so verschieden auch in Gutzkow's „Uriel Acosta" und Laube's „Graf Essex" die dichterische Ausdrucksweise von Schiller's Vorbild ist. Freilich, gerade diese Ausdrucksweise ist häufig in blasser Form von den Nachfolgern copirt worden, und diese Nachdichtungen haben den Stil selbst in Verruf gebracht; am meisten waren alle irrlichterirenden Genialitäten gegen diese edle und getragene Dichtweise aufgebracht, die für ihre geistreichen Marotten und ihr apartes Wesen keinen Raum hatte. Und doch war sie der nationale Ton des deutschen Genius, nicht ein Allerweltsplunder, nicht ein Ausverkauf sämmtlicher Stile der Literaturgeschichte.

Was aber unser Lustspiel betrifft: so fehlt ihm seit Kotzebue's Zeiten der sichere gesellschaftliche Ton. Das Stilgefühl fehlt nicht nur den dramatischen Dichtern, sondern auch dem Publikum und den Bühnenleitern: erste Theater im deutschen Reiche geben bisweilen Trivialitäten, die nur auf Vorstadtbühnen gehören und welche die vornehme Comédie française mit Abscheu von sich weisen würde.

Das deutsche Drama hat in jeder Gegend der Windrose einen Leitstern: das französische zeigt wie die Magnetnadel fest auf den einen Pol des guten Geschmacks. Wenn irgend eine Kunst, verlangt aber die dramatische eine sichere Technik: darum ist die Lage der jungen französischen Dichter bei weitem günstiger. Sie treten in eine Welt fester Formen, die ihnen die Möglichkeit einer Schule bietet: sie wissen, was sie zu lernen haben, und üben sich in der Modellzeichnung, ehe sie an ein selbständiges Schaffen gehen. Man mag dagegen die glänzende Viel-

seitigkeit und schrankenlose Genialität des deutschen Genius rühmen, die größere Fülle und Tiefe, die gerade aus der Freiheit seiner Bewegung, aus dem Reichthum der vorschwebenden Muster hervorgeht: für die Bühne selbst kann dies alles nicht zum Heil gereichen, und auch auf die Dichtung wirkt es ebenso oft verwirrend wie anregend und begeisternd. Der aufgerührte Bodensatz aller Zeiten giebt eine trübe Mischung. Tiefe Wehmuth muß jeden erfassen, der die Hunderte von Dramen liest, die alljährlich in Deutschland geschaffen werden: wie wenige darunter, in denen nicht ein Hauch von Poesie fühlbar wäre, nicht der Zug der Gedanken fesselnd berührte; in wie manchen blitzt vielfach das echte Talent hervor! Gegen diesen Reichthum ursprünglicher Begabungen und idealer Bestrebungen muß freilich die dramatische Production jenseit des Rheins in den Schatten treten: doch alle diese Dichtungen gehen klanglos zum Orcus hinab; kaum wecken sie bei den spärlichen Lesern hier und dort ein sympathisches Gefühl. Der Mangel an einer festen Form läßt sie in alle Lüfte verfliegen, es sind zerflatternde Seifenblasen aus der Thonpfeife der Romantik und des Kosmopolitismus! Und doch schafft sich nur der moderne Geist, der aus dem Leben des Jahrhunderts schöpft, ein Publikum und nur der nationale Geist eine Nationalbühne.

Es hängt damit die Unbeschränktheit der Stoffwahl zusammen, die in Deutschland, vom alten Aegypten bis zum neuen Lappland und Kamtschatka durch alle Zonen und Zeiten umhergreift. Frankreich hat in seiner classischen Periode an den conventionellen Stoffen gekrankt; es waren besonders die bevorzugten antiken, die noch bis in dieses Jahrhundert, bis in die Zeit der Nachclassiker das Privilegium des Kothurns hatten; doch der conventionelle Stoffkreis machte das Herumtasten einer irrlichterirenden Romantik unmöglich, die auch dem Entlegensten irgend eine poetische Seite abzugewinnen sucht. Neuerdings sind auch die Tragödien in Frankreich mehr zu nationalen

Stoffen zurückgekehrt. Ponsard begann mit einer „Lucrétie", dichtete dann eine „Charlotte Corday" und einen „Lion amoureux": er gab die römische Geschichte auf und griff nur bis in die Geschichte der französischen Revolution zurück. In der Komödie aber ist es, wo sie historische Stoffe wählt, das Hofleben des vorigen Jahrhunderts, sonst der moderne Salon, was den Kreis möglicher Stoffwahl für ein den ersten Bühnen zugedachtes Stück bestimmt.

Dem deutschen Dramatiker dagegen steht die Welt offen; er vergißt, daß viele der Personen, der Epochen, die er schildert, eines Commentars bedürfen; alles Commentarbedürftige aber ist Caviar für das Volk, und dem Volk, im weitesten Sinne, gehört die Bühne, auch die vornehmste Bühne. Alles was erst durch gelehrte Vermittelungen zu reizen vermag, ist für sie verloren. Wer tritt nicht alles in unsern Dramen auf! Götter und Halbgötter, Heroen, Barbaren im Bärenfell, chinesische Kaiser, tollgewordene Cäsaren, Peruanerinnen und Negermädchen, geharnischte Ritter, mandeläugige Orientalinnen, Päpste aus jedem Jahrhundert, ja der Teufel selbst und alle möglichen Gespenster; wir haben mittelalterliche Lustspiele, in denen grausame Kaiser als Komödienonkel erschienen; wir haben antike Lustspiele mit aristophanischen Parabasen, sagenhafte Trauerspiele, in denen Nebelkappen eine entscheidende Rolle spielen, dramatisirte Märchen: kurz, was je gelebt hat auf Erden, ist auch berechtigt auf unserer Bühne zu erscheinen oder mindestens in einem dramatischen Gedicht behandelt zu werden. Die Lehre von der Selbstherrlichkeit der Kunst spottet des Anspruches, der Dichter solle aus dem Geiste seiner Zeit heraus dichten, seine Gestalten sollen Fleisch von ihrem Fleisch, Blut von ihrem Blut sein. Das Uebertragen moderner Gedanken aber in Stoffe, die weit in der Zeit zurückliegen, erklärt den Anachronismus in Permanenz.

Die begrenzte Stoffwahl sowie der feste Stil gereicht der

französischen Dramatik zu entschiedenem Vortheil vor der deutschen. Dadurch wird auch das in Deutschland überwuchernde Buchdrama eingeschränkt; es ist in Frankreich fast unbekannt. Wir hatten in Deutschland gefeierte dramatische Genies, die bei Lebzeiten nie oder nur höchst ausnahmsweise auf die Bühne gekommen sind. Diese Zeit ist jetzt vorüber. Dieselben Autoren, die einen Grabbe priesen, wandten sich mit ihren eigenen Schöpfungen der Bühne zu. Gutzkow that den ersten Schritt, Laube den zweiten; seitdem haben wir wieder eine dramatische Literatur, die man in den Theatern kennt. Daneben aber schießt eine reiche Saat von dramatischen Dichtungen, oft anerkennenswerthen Talentproben hervor, die in den Fächern der Buchläden verkommt, und selbst hervorragende Dichter haben Anwandlungen der abgethanen Pseudogenialität und wählen so paradoxe Stoffe, daß sie für die praktische Bühne eine Unmöglichkeit sind.

Wenn so die Stellung der dramatischen Dichtung in der Literatur die Dramatiker in Frankreich mehr begünstigt als in Deutschland, so kommen die Theaterverhältnisse ihnen noch weit förderlicher entgegen. Das deutsche Theater ist gegen die Dramatiker zu allen Zeiten spröde gewesen; es ist sein uraltes Princip: die Aufführung eines Stückes ist eine Gunst, welche die Direction dem Dichter erweist, und dies Princip, aus der vornehmen Herablassung der Intendanzbureaux hervorgegangen, ist, trotz aller Gegenbestrebungen, noch immer herrschend geblieben. In Frankreich dagegen heißt es: die Zuwendung eines Stückes zur Aufführung ist eine Gunst, welche der Dichter der Direction erweist, und hierin schon liegt der tiefgreifende Unterschied in den Verhältnissen diesseit und jenseit des Rheins.

Noch wichtiger ist die Thatsache, daß der Erfolg eines Stückes an einer Pariser Bühne entscheidend für ganz Frankreich ist. Welch ein Gewinn für die Dichter! Sie brauchen nur einmal das Bühnenfieber in seiner acuten Krisis zu be-

stehen, sie haben nur einmal mit Wind und Wetter und den unberechenbaren Launen eines Theaterabends zu kämpfen, sie haben nur einmal vor dem kritischen Tribunal zu erscheinen, das überhaupt in seinen Verdicten viel milder und kameradschaftlicher ist als bei uns: und haben sie diesen einen Erfolg errungen, so fließt ihnen alles übrige von selbst zu; die Provinztheater beeifern sich, dem Beispiel der Hauptstadt zu folgen; sie kommen nicht in Betracht wegen des Erfolgs, nur noch wegen des Ertrags. Paris hat gesprochen, und Frankreich ist nur das Echo von Paris. In Bezug auf das Theaterwesen ist die Centralisation eine vollständige; wer an der Seine gekrönt ist, an dessen Krone darf weder die Normandie noch die Champagne, weder die Bretagne noch die Gironde rühren. Es giebt nur ein Capitol, es giebt nur einen Tarpejischen Felsen. Man mag diesen Zustand unnatürlich, einer großen Nation unwürdig finden; man mag diese Hypertrophie, die das Herz eines Staates auf Unkosten aller andern Organe zur abnormen Bedeutung anschwellen läßt, beklagen: den dramatischen Autoren gereicht das alles zum entschiedensten Vortheil. Man vergleiche hiermit die deutschen Zustände: immer von neuem hat der Dramatiker den Erfolg für sein Werk zu erringen, immer von neuem wird er ihm bestritten. Wie hoch eine Bühne gestellt sei, sie hat keinen Lorber zu vertheilen, der in weiten Kreisen Anerkennung finde. Einem Erfolg in Dresden steht ein Mißerfolg in Leipzig gegenüber; in München macht ein Stück Furore, das in Berlin durchfällt; die politische Mainlinie hat aufgehört, aber es giebt noch eine Mainlinie für den dramatischen Erfolg. In Schwaben herrscht ein anderer Geschmack als in Sachsen, am Rhein ein anderer als an der Spree. Das Trachten nach dem Erfolg ist ja eine der Achilleusferſen, die der dramatischen Dichtung von Hause aus angeboren ist; sie gehört der Bühne, und die Bühne gehört dem Erfolg; ein Lesedrama ist todtgeboren. Ein echter Dichter möchte nur den Offenbarungen seiner

Muse lauschen, mit Begeisterung ihren Eingebungen folgen, unbekümmert um das, was auf dem Markte des Tages gefällt; aber ebenso dringlich ist sein Wunsch, die Gestalten seiner Träume mit jenem Leben bekleidet zu sehen, das allein die darstellende Kunst, allein das Theater gewährt. Und so treibt es den widerstrebenden Genius gewaltsam zu jener Oeffentlichkeit, die ebenso sehr Pein wie Genuß ist. Dies aufreibende Dilemma wird aber in Deutschland noch schmerzlicher empfunden, da es sich stets von neuem wiederholt; immer von neuem wird die Frage nach dem Schicksal einer Dichtung aufgeworfen und von neuem beantwortet und in so verschiedenartiger Weise, daß der Dichter an seinem Werk und seinem Talent irre werden muß.

Nur in Oesterreich dürfte ein Erfolg in Wien auch für alle Provinzbühnen entscheidend sein: eine Aehnlichkeit mit Frankreich, die im Deutschen Reiche bei den vielen Hof- und Stadttheatern aber nicht vorhanden ist.

Wir sind nicht blind gegen die Vortheile, welche in den zahlreichen Möglichkeiten der Aufführung für jüngere Talente liegen. Ein Stück, das an den großen Hoftheatern zurückgewiesen ist, kann an den kleinen gegeben werden, und der strebsame Anfänger findet oft ein mitleidiges Stadttheater, das sich seines dramatischen Kindleins erbarmt. Dies ist nicht nur ermuthigend, sondern auch lehrreich für ihn; er lernt durch die Anschauung; er sieht, wie sich seine Charaktere, seine Situationen, losgelöst von seiner Phantasie und von dem Blatt Papier, auf der Scene machen; er überzeugt sich, daß die Schönheiten, an denen er mit ganzer Seele hängt, hinter den Prosceniumslampen in bedenklicher Weise verblassen, daß aber vieles, was ihm selbst nur in blassen Umrissen vorschwebte, hier in überraschender Weise wirksame Gestalt gewinnt. Eine solche Vorschule ist nicht zu unterschätzen, denn auch in der dramatischen Dichtung fällt kein Meister vom Himmel, und nur große Genies,

wie Schiller, gaben gleich mit dem ersten bedeutenden Wurf eine die Zeiten überdauernde Schöpfung.

Doch auch reifern Dichtern ist es oft willkommen, einer minder bedeutenden Bühne für ihre Werke gewiß zu sein, wenn sich die großen Theater spröde ablehnend verhalten. Und wie oft ist dies auch den erfolgreichsten Dramatikern gegenüber bei uns der Fall. In Deutschland gilt der Satz: le succés n'oblige pas. Hat ein Autor auch heute einen großen Erfolg davongetragen, so weist ihm doch morgen ein erstes Theater die Thür. Das Lesecomité, die Regie haben sich überzeugt, daß das zweite Stück keine gute, eine ganz verfehlte Schöpfung ist. Und auf diese dramaturgische Einsicht hin wird es einfach abgelehnt. Nicht das so glänzend bewährte Talent, nicht der Name des Autors sichert ihn vor dieser Beschämung: die deutsche Winkeldramaturgie, die sich stets für absonderlich klug und weise hält, obgleich in jedem Winkel anderes Maß und Gewicht gilt bei den centrifugalen Tendenzen der deutschen Aesthetik, entscheidet in höchster Instanz. Glücklicherweise findet sich hier und dort ein Director, der anderer Meinung über das Stück ist: es gefällt, es macht vielleicht im kleinen Kreise Epoche, und so begiebt es sich oft, daß es nach Jahren doch noch auf der großen Bühne gegeben wird, die es anfangs abgelehnt hat. Dafür giebt es zahlreiche Beispiele, denn nichts ist häufiger als ein Irrthum in Beurtheilung der Bühnenwirkung. Altmeister Goethe, der doch ein bewährter Dramaturg war, hat dies bestimmt genug ausgesprochen. In Frankreich ist das Talent und der Name der Dichter entscheidend; die Bühnen überbieten sich in Prämien, um das neue Werk eines namhaften Autors für sich zu gewinnen. In Deutschland ist die Regel kalte und einseitige Prüfung jedes neuen Werkes oft von äußerlich, nicht innerlich Berufenen, rücksichtslose Zurückweisung des begabtesten Dichters, wenn sein neuestes Stück nicht dem Geschmacke derselben zusagt. Ausnahmen finden nur

statt bei den Vertretern der leichten, amusanten Gattung; wenn die Productivität derselben noch so sehr körnert, es findet alles Platz in den theatralischen Scheuern; doch wo die Poesie anfängt, da beginnt auch die Kritik. Darum sind die vielen von einander unabhängigen Bühnen in Deutschland den Dramatikern willkommen, wenn auch nur als Versuchsbühnen. Freilich findet auch der Dilettantismus eine oft bedauerliche Ermuthigung, und nichts steht so in Deutschland in Blüthe wie das Dilettantenthum, nichts aber ist verderblicher für die echte Dichtung. Es gehört oft schon ein feines kritisches Unterscheidungsvermögen dazu, um das anständige Werk eines gebildeten Dilettanten, der seine Regeln kennt und die Handschrift großer Meister nicht unglücklich zu copiren weiß, von einem echten Dichtwerk zu unterscheiden. Das Wohlwollen irgend einer Direction befördert nun solche Studien auf die weltbedeutenden Bretter, und ein localer Familienerfolg lockert den Boden für immer neue Aussaaten dilettantischer Begabung. Der Dilettantismus ist aber eine ästhetische Falschmünzerei und ein Verbrechen gegen das Regal des Genius.

Alles zusammengenommen sind die Vortheile des deutschen Föderalismus auf dem Gebiete der theatralischen Kunst allzu gering, um gegen die Nachtheile desselben in die Wagschale geworfen zu werden, und die französische Centralisation verdient den entschiedenen Vorzug. Sie giebt der dramatischen Poesie den nationalen Halt, erspart dem Dichter die Nervosität einer fortwährend nach Erfolgen haschenden Angst, erschwert den Dilettanten ihr Handwerk und läßt das unselige Gefühl der Zerfahrenheit, der Anarchie des Geschmackes nicht aufkommen, das in Deutschland zuletzt lähmend auch auf hervorragenden Talenten lastet. Doch auch die Bühnenverhältnisse selbst und die Kunst des Schauspielers, wie sie sich gestaltet hat, giebt den französischen Dramatikern vor den deutschen einen Zug voraus. Die Pariser Bühnen, abgesehen von dem Théâtre

Français, das mit den Stücken wechselt, sichern dem erfolgreichen Drama eine lange Reihe von Aufführungen, und dadurch wird wieder eine lange Reihe von Proben ermöglicht, welche für den Erfolg die beste Vorbereitung giebt. Die Stücke eines Sardou und Augier, die bei uns nach drei oder vier, selbst an den größten Bühnen nach nur sechs Proben das Licht der Prosceniumslampen erblicken, erleben in Paris 40—50 Proben, ehe sie zur Aufführung kommen, und bei allen ist der Dichter selbst zugegen. Jede Stellung der Personen, jede Nuance des Spiels wird wohl erwogen, festgestellt, schärfer bestimmt, durch Wiederholungen gesichert, das Colorit der Stimmung mit den feinsten Farben ausgeführt; jedes Tüpfelchen erhält seine rechte Stelle. Nur so behauptet die französische Komödie ihr altes Vorrecht, die Schule des guten Tons und der feinen Bildung zu sein; gesellschaftliche Verstöße sind in einem so geschulten Ensemble unmöglich, ebenso ein Mißverständniß des Dichters, eine falsche Auslegung seiner Charaktere, eine schiefe Auffassung seiner Situationen. Man wird vielleicht meinen, das Aufziehen und Stellen der Bühnenuhr mit so peinlicher Pünktlichkeit könne nur einen todten Mechanismus hervorrufen: doch die Genialität der Darstellung selbst wird dadurch nicht beeinträchtigt; immer bleibt es dem Künstler anheimgegeben, selbst dem stürmischen Ausbruch des Affectes und der Leidenschaft seine volle Geltung zu verschaffen, aus der eigenen Brust die meisterhafte Darstellung innerer Kämpfe zu schöpfen. Regulirt werden nur die äußern Bedingungen scenischer Kunst; aber so fest wird dieser Rahmen eingefügt, daß das Bild nicht aus demselben herausfallen kann. Erst die volle Sicherheit der Voraussetzungen gibt die volle Freiheit der Bewegung. Der Circus bietet uns einen Vergleich, der die höhere Kunst nicht herabzuziehen braucht. Wenn das Pferd nicht im Takte bleibt, kann der beste Reiter keine kühnen Sprünge machen.

Und wie sieht es in Deutschland damit aus! Die ersten Aufführungen gleichen nur zu oft Generalproben, ja die spätern oft noch mehr; denn es ist auffallend, daß die Spannung, die eine erste Aufführung aufrecht erhält, bei den spätern oft nachläßt und erst allmählich bei nachhaltigem Erfolge durch die sich einstellende Sicherheit der Routine ersetzt wird. Wie groß diese in Paris werden muß, wenn auf vierzig Proben hundert Aufführungen gefolgt sind, ist leicht abzusehen. Das Conversationsstück bedarf dieser feinen Retouche, dieser stets gleichen Haltung, wenn es ein glaubwürdiges und stilvolles Bild unsers gesellschaftlichen Lebens bieten soll.

Ueberhaupt kommt den französischen Dramatikern auf diesem Gebiete auch der feste durchgebildete Stil der Darstellung entgegen. Dichtkunst und Schauspielkunst ergänzen sich gegenseitig. Das deutsche Conversationsstück hat keinen Stil; es läuft da alles durcheinander. Wol gibt es an den Musterbühnen feine Darsteller, auch ein gut zusammengehendes Ensemble: aber da fast jedes Stück einen andern Stil verlangt, so kann sich eine durchgreifende Gleichartigkeit des Grundtons nicht herausbilden, und auch die darstellende Kunst geräth ins Schwanken. Auf ein festes Salonlustspiel folgt ein anderes, das in grobem und trivialem Ton gehalten ist: und das ist oft bei ersten Bühnen der Fall; denn die Noth bricht Eisen, und man greift oft zu dem, was anderwärts die Saison beherrscht. Umgekehrt wirkt aber auch wieder der Mangel eines einheitlichen Stils der darstellenden Kunst auf die Dichtung zurück: unsern Schauspiel- und Lustspielautoren schweben so verschiedenartige Vorbilder dieser Kunst vor; sie erhalten so selten den Eindruck des einheitlich Stilvollen auf der Bühne, daß sie nur ermuthigt werden, ihrer eigenen Inspiration zu folgen und auf die Darstellung nur die allgemeinsten Rücksichten zu nehmen.

Dies alles gilt indeß nur von dem Schau- und Lustspiel, dem Spiegelbild des socialen Lebens. In der Tragödie neigt

sich die Wagschale entschieden zu Gunsten der deutschen Schauspielkunst. Das französische Trauerspiel zehrt in jeder Hinsicht von altem Ruhm und alten Traditionen, und der Stil seiner Darstellungskunst, das belfernde Pathos des Théâtre français, ist an und für sich unschön und für alle ungenießbar, die nicht in jenen Ueberlieferungen aufgewachsen sind. Wie viel reicher, bedeutender ist die deutsche darstellende Kunst in der Tragödie! Welche große Aufgaben haben Schiller, Shakspeare und Goethe ihr gestellt und wie glänzend sind sie oft gelöst worden! Was von freiem Aufschwung, von tiefem Gedankenstreben, von genialen Offenbarungen in deutscher Eigenart ist, das hat die Tragik auf der Bühne oft siegreich offenbart. Jeder tragische Dichter kann den deutschen Darstellern Aufgaben zumuthen, in denen hoher dichterischer Schwung, energische Entwickelung des Charakters mit großen Zügen und markigen Strichen verlangt wird: der Stil in Frankreich ist zur Schablone des hohlen Pathos ausgeartet: in Deutschland findet sich dasselbe wol auch, wenngleich in etwas anderer Form, als singende Declamation; aber die hervorragenden Talente stehen nicht unter seinem Banne; hier herrscht geistige Schärfe, Schärfe der Charakteristik, das Streben nach Naturwahrheit im Ausdruck des Affects und der Leidenschaft, und der Reichthum schöpferischer Genialität kann in großen Meisterwerken sich ungehemmt bewähren. Die Steifröcke der Alexandriner, in denen die Melpomene Corneille's und Racine's einherschreitet, hemmen in Frankreich auf der Bühne die freie tragische Bewegung, und ganz ist diese Fessel auch von den Romantikern nicht gesprengt worden. Ein neuer deutscher Dramatiker findet für seine Eigenart immer hervorragende Talente, die sich ihr anschmiegen, die sie zur Geltung bringen, nur daß diese Eigenart oft in Capricen und Marotten übergeht, wie man gesehen, sodaß die Darstellung nicht folgen oder nur zu ihrem Schaden folgen kann. Dagegen ist die Meisterschaft der Franzosen in der modernen Komödie, was

Dichtung und Darstellung betrifft, in Deutschland nicht entfernt erreicht; in der Tragödie sind wir in beidem unsern Nachbarn jenseit des Rheins überlegen.

Noch einen großen Vorzug haben die französischen Dramatiker vor den deutschen voraus: die internationale Geltung. Die Komödie der Franzosen herrscht auf sämmtlichen europäischen Bühnen, ja in hervorragender Weise besonders auf der deutschen. Der Kosmopolitismus ist uns angeboren, er ist in einer Hinsicht ein Vorzug unserer deutschen Eigenart; die Fähigkeit der Aneignung hat uns mehr als alle andern Völker zu Trägern einer universellen Bildung gemacht; doch gerade die Bühne und besonders die Lustspielbühne, welche die Sitten eines Volkes spiegelt, sollte den nationalen Grundzug bewahren. Ihr Mangel an Ursprünglichkeit ist zugleich Mangel an Berechtigung; denn sie hat nur Werth, wenn sie aus dem Leben des Volkes selbst herausgewachsen ist. Soll aber das gleiche Recht der Nationen aufrecht erhalten werden, so muß der Austausch der geistigen Erzeugnisse ein gegenseitiger sein. Wie wir uns das Beste der französischen Dramatik aneignen, so müßten die Franzosen das Beste der unserigen auf ihre Bühne bringen. Das Verhältniß besteht aber nicht, sondern eine für Deutschland beschämende Einseitigkeit. Die pariser Dramatiker dürfen die deutschen Bühnen im Reich und in Oesterreich geradezu als ihre Domäne betrachten; das Wunder, daß ein deutscher Dramatiker auf einer ersten pariser Bühne erscheint, hat sich bisher noch nicht zugetragen; nur mit einigen Perlen des Schiller'schen Stiles hat sich der ältere Dumas geschmückt. Gerade die bestimmten Voraussetzungen der französischen Technik treffen bei den meisten deutschen Stücken nicht zu. Am wenigsten wird je ein Erzeugniß unserer Kraftdramatik auf der pariser Bühne heimisch werden. Als ich im Jahre 1868 Camille Doucet, den damaligen Director der kaiserlichen Theater, besuchte, lag eine Uebersetzung von Brachvogel's „Narciß" auf dem Tisch; sie

war für das Théâtre français oder für das Odéon bestimmt. Doucet erkundigte sich bei mir nach den Erfolgen des Stückes in Deutschland, die ich als sehr glänzend und durchgreifend bezeichnen mußte. Er zuckte die Achseln: für den französischen Geschmack war das Stück unmöglich. An Effekten fehle es ihm gewiß nicht; aber sie seien zu geschmacklos, zu craß, und wenn sich die Boulevardstheater auch diese Effecte gefallen ließen, so würde doch der geringe Verstand in der Motivirung das französische Publikum zurückschrecken, das eine gesunde Logik verlange und sich mit keiner überschwenglichen Gefühlsphantastik dafür abspeisen lasse; es würde nie begreifen, wie ein Herzog von Choiseul von einer Marquise von Pompadour durchaus geliebt sein will mit empfindungsvoller Liebe, und als er erfährt, daß sie ihn nicht auch mit ihrer schönen Seele geliebt hat, über Rache brütet und auf einen moralischen Mord sinnt; es würde nie begreifen, daß ein Cyniker wie Narciß einer ersten Liebe zu einer Frau, die ihn im Stich gelassen hat, lange Jahre hindurch nachseufzt und nachweint; es würde hundert Dinge nicht begreifen, die uns in Deutschland durchaus kein Kopfzerbrechen machen; denn wir sind tolerant gegen jede Ueberschwenglichkeit und verständnißvoll für jede Paradoxie des Gefühls.

Doch wenn auch nicht „Narciß" und andere Werke der Kraftdramatik, wie die Hebbel'schen Dramen: es würden doch viele Stücke von Gutzkow, Laube, Freytag sich für die Pariser Bühnen eignen, und in der That ist ihre Bearbeitung und Einrichtung schon öfter in Anregung gebracht worden; aber es ist bisher bei dem guten Willen geblieben. Wir Deutschen sind seit dem großen Krieg in Paris nicht gerade populär geworden: man wirft uns noch immer die gestohlenen Pendulen vor, freut sich aber der übersetzten Stücke, die in jüngster Zeit den Pariser Autoren große Einnahmen verschaffen; denn diesseit des Rheins hat der große Krieg gerade die entgegen-

gesetzte Folge gehabt; und wenn man den Römern nachsagte, daß sie die Cultur der besiegten Völker sich angeeignet, so haben hierin unsere Theaterdirectoren mit den Römern eine große Aehnlichkeit. Die Stücke von Scribe und gleichbedeutenden Autoren haben sich allerdings schon lange auf unsern ersten Bühnen so eingebürgert, daß man ihres fremden Ursprungs gar nicht mehr eingedenk ist; ebenso ist die ein- und zweiactige französische Bluette seit langer Zeit bei uns heimisch: man erinnere sich nur der großen Thätigkeit, welche früher Theodor Hell und ähnliche Autoren in der Aneignung derselben entwickelt haben. Der Fonds des Repertoire, den wir in solcher Weise gewonnen, ist immerhin schon ein ansehnlicher und ausreichend für die Wahrung des freundlichen Verhältnisses mit den Nachbarn jenseit des Rheins. Die wahre Ueberfluthung unserer Bühnen beginnt aber erst mit dem Theater des zweiten Kaiserreiches; jedes neue in Paris erscheinende Stück, ausgenommen die eigentlich poetischen Werke eines Ponsard und jüngerer Talente, denn Poesie hat man ja diesseit der Vogesen genug; jedes Stück, das den Namen eines erfolgreichen Dramatikers trägt oder auch als das Werk eines Neulings einen der langathmigen Pariser Erfolge zu verzeichnen hat, wird mit krampfhafter Hast gegen hohe Prämien von deutschen Directoren gewonnen; ja es sind Directionen erstanden, welche überhaupt nur französische Waaren auf Lager haben und als dramatische Pariser Modewaarenhändler zu betrachten sind. Wir haben deutsche Theater, für welche das französische Drama eine Specialität ist: man könnte sich dieselben als ein Fontanelle für den hereingetragenen Krankheitsstoff gefallen lassen, wenn derselbe nur nicht außerdem durch alle Adern unsers Bühnenlebens circulirte. Die Sicherheit der Technik, die Feinheit des Geistes, der größere gesellschaftliche Stil, die Vorliebe für geistige Perspectiven, die über die Welt der vier Pfähle hinausliegen, hinter denen das deutsche Lustspiel in der

Regel aschenbrödelt, haben, trotz der Bedenklichkeit vieler Stoffe, trotz der Fremdartigkeit, die in andern Sitten liegt, diese Herrschaft des französischen Theaters in Deutschland zu Wege gebracht. Und es sind nicht blos die bessern Werke, die Werke der Talente, die über unsere Bühne schreiten: es wird auch sehr viel Mittelmäßiges und Untergeordnetes von dem Wetteifer der Directoren von Paris herübergeholt gegen klingende Münze, mag es selbst gegen Deutschland gerichtet sein und unserm Vaterlandsgefühl Hohn bieten; französische Autoren, die über Deutschland schreiben, und nicht blos deutschfeindliche wie Tissot und Saint-Victor, sondern auch deutschfreundliche wie Graf Gasparin und vor allem Bourloton machen uns den leider nicht ganz unbegründeten Vorwurf, daß unsere Bühne von dem Abhub der französischen lebe.

Wir wollen diese Thatsache hier nicht weiter beklagen, sondern nur constatiren. Was das Theater betrifft, ist Frankreich erzeugend, Deutschland empfangend, jenes tonangebend, dieses nachstürmend oder nachhinkend, jenes mit Stolz spendend, dieses mit Demuth bettelnd; der Export ist unbegrenzt, der Import gleich Null; es gibt keine Zollschranken und doch kommt keine deutsche Waare über die französische Grenze. Deutschland hat nach dem Kriege die Theater von Straßburg und Mülhausen annectirt, Frankreich alle deutschen Theater.

Sehen wir so auch in internationaler Hinsicht, um so mehr als das französische Theater nicht blos in Wien und Berlin, sondern auch in Stockholm, Petersburg, London und Madrid herrscht, die Dramatiker jenseit des Rheins in entschiedenem Vortheil, so haben sie auch in Bezug auf ihre Stellung zum Gesetz und auf ihre Rechte den Directionen gegenüber wenigstens eine langjährige und auf sichern Grundlagen ruhende Praxis verdient. Das deutsche Reichsgesetz vom 11. Juni 1870 hat endlich eine im ganzen Reiche allgemeingültige Grundlage für Wahrung des Eigenthumsrechts an

Dramen geschaffen; es sind infolge desselben schon große Processe geführt, gewonnen und auch verloren worden; es setzt auf unbefugte Aufführungen strenge Strafen und verurtheilt zu bedeutenden Entschädigungssummen; es schützt die Rechte der Schriftsteller nach den verschiedensten Seiten hin durch speciell ausgeführte Paragraphen. Dasselbe geschieht in Oesterreich durch das kaiserliche Patent vom 19. October 1846 und den Bundesbeschluß vom 12. März 1857. Wenn die Genossenschaft der deutschen dramatischen Schriftsteller in Leipzig mehrfach Petitionen an das hohe österreichische Staatsministerium gerichtet hat, die Gesetzgebung in Oesterreich mit derjenigen des Deutschen Reiches in Einklang zu bringen (am 2. September 1872 und am 13. November 1874), so geschah dies nicht aus dem Gefühl unzureichender Strafbestimmungen, sondern nur, weil bei dem erfreulichen Zusammenhalten der Dramatiker im Deutschen Reiche und in Oesterreich, die das Band einer und derselben Genossenschaft umschlingt, auch eine vollständige Gleichartigkeit des Gesetzes in hohem Maße erwünscht ist, damit die Autoren des Deutschen Reiches in Oesterreich mit demselben Maße gemessen werden wie die österreichischen im Deutschen Reiche. Hierzu kommt, daß einige Bestimmungen des deutschen Gesetzes über geistige Urheberrechte einen weiter reichenden Schutz gewähren. Der Schutz gedruckter, im Buchhandel erschienener Werke ist in Oesterreich noch an einen bestimmten Vorbehalt geknüpft, im Deutschen Reiche nicht mehr; ebenso ist hier der Schutz des geistigen Eigenthums nach dem Tode der Autoren bis auf 30 Jahre ausgedehnt, während er sich nach österreichischem Gesetz nur auf 10 Jahre erstreckt. Das Ministerium zeigte sich geneigt, die Petition in günstigem Sinne zu erledigen, doch bisher hatten die Verhandlungen mit dem ungarischen Justizministerium zu keinem Resultat geführt. Jetzt ist indeß dieses Ministerium mit gesetzlichen Bestimmungen zu Gunsten der Dramatiker dem österreichischen zuvorgekommen.

Im ganzen ist der Schutz des geistigen Eigenthums der Dramatiker in Oesterreich derselbe wie im Deutschen Reiche und in besondern Gesetzen ausgesprochen. Darin besteht der wesentliche Unterschied zwischen unserer und der französischen Gesetzgebung. In Frankreich entscheiden, außer einigen Ministerialerlassen, die allgemeinen Bestimmungen des Code auch über diese Fragen allein, und nur durch die richterlichen Entscheidungen bildet sich eine Art von prätorischem Recht, auf welchem wiederum später die Tribunale fußen. Es ist eine alte Streitfrage, ob Gesetze, welche nur die allgemeinen Normen feststellen und die Anwendung auf den einzelnen Fall der Einsicht des Richters überlassen, einer Spezialgesetzgebung vorzuziehen sind, welche einen großen Kreis der möglichen Fälle in sich aufnimmt. Gegen die letztere macht man den Einwand geltend, daß sich alle Fälle doch nicht erschöpfen lassen und daher ein derartiges Gesetz um so lückenhafter erscheint, je mehr es ins Einzelne zu gehen sucht. Der Richter wird dann den einzelnen fehlenden Fall mehr nach der Analogie mit den angegebenen Fällen entscheiden, als durch Subsumtion unter die allgemeine Bestimmung, und dies ist kaum vortheilhaft zu nennen. Jedenfalls war das deutsche Urhebergesetz eine entscheidende That, welche auf einmal die Rechte der Autoren, besonders der dramatischen, feststellte und ihnen Handhaben zur Wahrung derselben gab. Rechtlos waren dieselben auch früher nicht; denn die allgemeinen Gesetzesbestimmungen galten auch für sie. Niemand aber wagte damals von seinem Rechte Gebrauch zu machen, schon um nicht als allgemeiner Ruhestörer von den Directionen in Acht und Bann gethan zu werden und dem Fluche der Gehässigkeit zu verfallen. Und da es aus diesem Grunde keine Kläger gab, so fehlte auch der Richter; es gab keine juristische Praxis für solche Fälle. Dies ist jetzt anders geworden: die Genossenschaft führt diese Processe für den einzelnen; sie hat bereits zahlreiche Processe gewonnen, und wenn

sie ihren Hauptproceß verloren hat, so lag dies an einer Lücke jenes Gesetzes, welche von den Richtern mit verschiedener Interpretation ausgefüllt wurde, und von der obersten Instanz mit einer ungünstigen, bei welcher die Rücksichten auf frühere Observanzen und Billigkeitsrücksichten wesentlich mitsprachen.

In Frankreich hat sich dagegen eine langjährige Praxis entwickelt durch das energische Vorgehen der Autoren: das prätorische Recht ist dort umfassender ausgebildet, und es sind Rechtsfragen von den Gerichten entschieden worden, die man in Deutschland bisher noch gar nicht aufgeworfen hat. Die dramatischen Autoren befinden sich dort, den Gerichten gegenüber, in einer entschieden vortheilhaftern Lage als bei uns; die Anwendung der allgemeinen Rechtsgrundsätze zu ihren Gunsten ist eine sehr ausgiebige. Einige Fälle machen dies klar. Wenn in Deutschland ein Dramatiker sein Stück eingereicht hat und es ist angenommen worden, so ist die Verpflichtung zur Aufführung damit nicht anerkannt. Reglements erster Bühnen enthalten nur die Bestimmung, daß, wenn das Stück nach einer bestimmten Frist nicht aufgeführt worden ist, das Verfügungsrecht wieder an den Autor zurückfällt. Aus der Annahme des Stückes erwächst ihm nichts als der Nachtheil, daß sein Verfügungsrecht ihm ein Jahr lang ohne Entschädigung entzogen wird. Solch ein Mangel an juristischer Schärfe ist in Frankreich nicht möglich. In der Annahme eines Stückes zur Aufführung liegt ein gegenseitiger Contract, und die Directionen sind verpflichtet dazu. In Bezug hierauf wird von ersten Bühnen oft mit dem Aufführungsrecht der deutschen Autoren ein unwürdiges Spiel getrieben; erst in neuester Zeit hat sich, wenigstens bei den meisten Bühnen, durch das Vorgehen der Genossenschaft und die Paragraphen ihrer Contractformulare, auch hierin eine feste, den Autorrechten günstige Praxis gebildet. Hat aber ein Director in Deutschland ein Stück angenommen, fest entschlossen, dasselbe zu geben, so liegt es wieder in seiner

Gewalt, den Termin der Aufführung nach Gutdünken zu bestimmen. Der geduldige Autor wartet; er tröstet sich, wenn seine Mahnungen erfolglos bleiben, mit dem guten Willen der Direction. In Frankreich giebt es keine derartige Willkür der Directionen: sie sind nicht nur verpflichtet, ein Stück zu geben; sie sind auch verpflichtet, es in der Reihenfolge und nach dem Datum der Annahme zur Aufführung zu bringen. Das steht zwar in keinem Specialgesetz vorgeschrieben, aber die französischen Tribunale bestimmen dies so nach allgemeinen Rechtsgrundsätzen. Lacan's umfangreiches und treffliches Werk über die Rechtszustände des französischen Theaters bringt mehrere Entscheidungen der Gerichtshöfe, von denen Directoren, welche die Reihenfolge der Annahme der Stücke nicht beobachteten, zu mehrern tausend Francs Geldbuße verurtheilt worden sind. Trotz des Reichsgesetzes herrscht hier in Deutschland vollständige Rechtlosigkeit: kein Director, der nicht eine solche Geldstrafe zwanzig- und hundertfach verwirkt hätte. Erhöht wird sie in Frankreich dann, wenn inzwischen ein Stück gegeben wurde, welches einen verwandten Stoff behandelt und so dem früher angenommenen Drama den Reiz der Neuheit vorwegnimmt. Hier zeigt die französische Jurisprudenz die feinste Ausbildung des Rechtsgefühls und die größte Geschmeidigkeit, sich den Bedürfnissen einer bestimmten Berufssphäre, der dramatischen Dichtung, anzuschmiegen. In Deutschland dagegen kann es vorkommen, daß ein Director ein angenommenes Stück, wenn ihm über Nacht neue ästhetische Bedenken gekommen sind, in das Pult legt, selbst ein Drama schreibt, in welchem er einen verwandten Stoff behandelt, infolge der Anregungen, die ihm aus jenem Werke zuströmten, und sein Stück zur Aufführung bringt, während er das andere jetzt bis zum Jüngsten Tage liegen läßt. Vor den französischen Tribunalen würde ein solcher Director als ein sehr arger Sünder dastehen und tief in seinen Geldbeutel greifen müssen, um Buße zu thun.

In Deutschland ist das alles erlaubt und darum niemand ein Vorwurf zu machen, der sich dieser Erlaubniß in seinem Interesse bedient. Auch in Bezug auf Titel der Werke giebt es in Deutschland kein Recht; in Frankreich ist dies ganz anders. Wenn in dem Titel eine Pointe, eine geistige Arbeit liegt, so wird der Titel und diese Arbeit mit ihm geschützt. Die Namen volksthümlicher Bühnenhelden, z. B. „Nero", sind freilich freigegeben, und es kann ein Nero auf den andern folgen, auch in Frankreich, obschon dort die römischen Tyrannen weniger beliebt sind; aber es giebt auch Namen, die als Titel den Schutz des Gesetzes für sich haben.

Soviel subtiler hat das Autorrecht in Frankreich eine Menge von Fällen ausgebildet, die in Deutschland weder durch Usance noch durch Gesetz berücksichtigt werden; ja Strafen wegen irgend einer Schädigung der Rechte, die sich nicht nach Geldwerth taxiren läßt, werden in Deutschland nicht zuerkannt; in Frankreich werden auch jene Imponderabilien wie der Ruf eines Autors mit in Betracht gezogen. Auch das Reichsgesetz hat noch manche Lücken, welche die Praxis ergänzen muß. In Frankreich ist es zweifellos, daß, wenn ein neuer Privatdirector eintritt, die Contracte mit dem frühern als gelöst zu betrachten sind und dem neuen selbstverständlich keine Aufführungsrechte aus frühern Abmachungen erwachsen können. Hierfür liefert Lacan die entschiedensten Beweise in den Urtheilen der Tribunale. In Deutschland hat das Reichsoberhandelsgericht, zu jener Zeit das oberste Reichsgericht, allerdings in einem speciellen Falle, welcher der Subtilität einigen Raum gab, diesen nach allgemeinen Rechtsbegriffen wohl unbestreitbaren Satz in Abrede gestellt, und zwar im Widerspruch mit den Entscheidungen fast sämmtlicher Oberappellationsgerichte. Gleichwohl haben fast alle Directoren in ihrem Contract mit der Genossenschaft die Nothwendigkeit einer neuen Einigung über ältere Stücke anerkannt. In Frankreich wird kein Richter je daran gezweifelt haben.

Längst schon hatten die Schriftsteller jenseit des Rheins ein Rütli geschlossen zur Wahrung ihrer unveräußerlichen Rechte, als hier in Deutschland noch jeder Autor allein seine Wege ging und sich scheute, irgend einem Landvogt der dramatischen Kunst auf einsamem Wege zu begegnen; denn drunten rauschte schauerlich der Schächen, der Lethefluß, in welchem jeder Intendant den Dramatiker mit seinen sämmtlichen Werken begraben konnte, wenn er von diesem gereizt worden war. Wer hätte es damals gewagt, die Gerichte anzurufen gegen irgend eine Vergewaltigung, die seinem guten Recht von seiten eines Theaterpotentaten zu Theil wurde? Wie gehässig wäre ein solches Auftreten erschienen; wie hätte es Bann und Interdict auf den Querulanten von allen Seiten, nicht blos von der des Angegriffenen, sondern auch aller seiner Collegen heraufbeschworen! In Paris processirten inzwischen die Dramatiker mit jedem Director, der nur eine Clausel ihrer Rechte unbeachtet ließ. Es regnete Amendes und Geldstrafen bis zur Höhe vieler tausend Francs; doch nicht der Einzelne protestirte, sondern die Genossenschaft, die ihn wie ein breiter Schild gegen jeden Angriff deckte. Das alte Sinnbild des unzerbrechlichen Pfeilbündels kam zu seinem guten Rechte — viribus unitis blieb die siegreiche Lösung. Das mußte zuletzt auch diesseit des Rheins Nacheiferung erwecken, und es war das Schlechteste nicht, was wir unsern Nachbarn jenseit der Vogesen abgesehen hatten, die in allem Praktischen stets den rechten Tic und Chic bewiesen haben.

Die französische Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten ist bis auf Beaumarchais zurückzuführen, der zuerst alle Autoren der Comédie française zum Schutz ihrer Rechte vereinigte. Im Jahre 1777 fand die erste Privatversammlung statt; erst 1791 die erste allgemeine Vereinigung. Die Frage war damals an der Tagesordnung: nicht die Assemblée nationale, sondern auch der Convent, soviel er mit

Guillotiniren zu thun hatte, erließ mehrere Decrete zum Schutze des geistigen Eigenthums. In den ersten Jahren der Restauration traten auf Anregung Scribe's die dramatischen Autoren wieder zusammen, den Gedanken von Beaumarchais auszuführen. Am 7. März 1829 wurde die jetzige Société begründet, am 18. November 1837 durch Feststellung der Statuten enger constituirt. Der Geburtstag der deutschen Genossenschaft fällt in weit spätere Zeit. Nachdem durch das Reichsgesetz vom 11. Juni 1870 eine feste Grundlage gelegt worden war, fand zuerst am 17. Mai 1871 eine Vorbesprechung namhafter Autoren in Nürnberg statt, am 12. Juli 1871 eine größere Generalversammlung in Leipzig, die ein Statut entwarf, welches im September in das gerichtliche Genossenschaftsregister eingetragen wurde. Seitdem hat der Verein eine große Zahl von Mitgliedern gewonnen, darunter auch die meisten namhaften Autoren Oesterreichs, und ist so ein neues Band geworden, welches, über die politischen Grenzpfähle hinüberreichend, des deutschen Geistes gemeinsame und unveräußerliche Rechte wahrt.

In vielen Hauptbestimmungen sind die Statuten der deutschen und französischen Genossenschaft gleichlautend, sie weichen aber auch in wichtigen Punkten von einander ab. In Frankreich konnten die Zügel schärfer angezogen werden; in Deutschland ist man lässig in Vereinsangelegenheiten und empfindet leicht jede unwillkommene Nöthigung als einen gehässigen Zwang, dem man sich baldmöglichst wieder zu entziehen sucht; man begeistert sich für das Vaterland und ist bereit, Opfer zu bringen für große Ideen; doch wo es sich um Privatangelegenheiten, noch dazu um eigentlich materielle Interessen handelt, da ist man nur zu geneigt, vorsichtig abzuwägen, wie solche Opfer sich lohnen, in die eine Wagschale den wirklichen Verlust, in die andere den möglichen Gewinn zu legen.

Schon die deutsche Buchdramatik, welche die eigentliche Literatur der aufgeführten Dramen so sehr überwiegt, machte

andere Aufnahmebestimmungen nöthig. Sollte ein mehr oder minder bedeutendes dramatisches Talent, das sich durch veröffentlichte dramatische Werke einen Namen gemacht hatte, deshalb zurückgewiesen werden, weil keins dieser Dramen zur Aufführung gekommen war? Sollte die Entscheidung der Bühnendirectoren, welche meistens auf den momentanen Erfolg sehen, ganz urtheilslos einander nachtreten und froh sind, wenn sie durch irgendeine Theatermode des eigenen Urtheils überhoben werden: sollte diese Entscheidung maßgebend sein für das Recht, der Genossenschaft beizutreten? Man konnte nur mit Aufführungsmöglichkeiten, nicht mit Aufführungen selbst rechnen; ein heute nicht aufgeführtes Stück könnte morgen, nach ein, nach zwei Jahren zur Darstellung kommen. Solche Erwägungen lagen in Frankreich gänzlich fern; ein nicht aufgeführtes Stück erscheint dort als todtgeboren, als gar nicht existenzberechtigt. Es ist daher begreiflich, daß die Zulassung der französischen Autoren zur Genossenschaft nach einem Beschluß vom 25. Mai 1866 an subtil bestimmte Aufführungen der einzelnen Dramen geknüpft ist, wobei der Rang der Theater und die Zahl der Acte der Dramen die bestimmenden Factoren sind. Wer mit einem Act ohne Mitarbeiter, oder mit zwei Acten, die er mit andern zusammen verfaßt hat, auf die Bretter der Comédie française, des Odéon und der Großen Oper, der Komischen, Lyrischen und Italienischen Oper gedrungen ist, der hat dieses Recht sich erworben. Dagegen gehören am Gymnase- und Vaudevilletheater drei Acte ohne Mitarbeiter, oder sechs Acte eines gemeinsamen Stückes, an der Gaîté, der Porte Saint-Martin fünf Acte eines eigenen und zehn Acte eines gemeinsamen Stückes dazu, um das Recht zur Mitgliedschaft zu erlangen. Uns erscheinen diese Bedingungen kleinlich und lächerlich; wir würden niemals Stücke nach der Elle messen, niemals in der theatralischen Etikette so weit gehen, etwa ein dreiactiges Stück, das am Wiener Burgtheater gegeben wird, mit einem

fünfactigen Stück, das am Wiener Stadttheater zur Aufführung gekommen, in Bezug auf die Legitimation des Verfassers in Eine Linie zu stellen. Doch auch diese Beschränkung genügte nicht. Bei aller Liberalität wollte man die Rechte der sociétaires doch nicht ohne weiteres allen neu sich Meldenden einräumen. Es wurde also ein Zwischenstadium, eine Art Novizenthum von membres stagiaires geschaffen, welche eine Zeit lang ihre Werke durch die Generalagenten der Genossenschaft vertreiben ließen, ihre Zustimmung zu den Statuten gaben, aber zunächst nicht Sitz und Stimme erhielten, und erst nach genauer Prüfung durch die Commission aufgenommen werden konnten. Motivirt wurde dieser Beschluß durch die Nothwendigkeit, dem allzu großen Zudrange Schranken zu setzen und bei aller Liberalität, bei dem Bestreben, die Autoren zu einer großen Familie zu vereinigen, doch auch die berechtigten Interessen der wirklichen Genossenschaftsmitglieder zu wahren, welche bedroht würden durch Aufnahme neuer Mitglieder ohne vorgängige ernste Prüfung.

Dagegen sind freilich unsere Statuten übertrieben liberal. Sie kennen keine Legitimation durch den Nachweis von Aufführungen der verfaßten Stücke; jeder Autor eines dramatischen Werkes ist zur Aufnahme berechtigt; die Entscheidung durch den Vorstand ist eine rein formelle. Das Mitglied, das sich gemeldet hat, braucht kein Zwischenstadium durchzumachen, es tritt augenblicklich in alle Stimmrechte und Besitzrechte ein, wie alle übrigen. Daß diese Liberalität nicht ohne Bedenken ist, mag zugegeben werden. Es sind auch mehrfach einschränkende Anträge gestellt worden, doch bisher ohne Erfolg; man verlangte besonders als Bedingung, daß das aufzunehmende Mitglied wenigstens Ein zur Aufführung gekommenes Stück verfaßt habe. Doch, wo ist hier für uns der Maßstab, den die pariser Bühnen an die Hand geben? Soll ein Autor, der ein Stück bei irgendeiner wandernden Gesellschaft zur Aufführung brachte und dies durch einen Theaterzettel nachweisen

kann, vor einem andern bevorzugt werden, der für sein Werk bei der literarischen Kritik volle und warme Anerkennung gefunden hat, während nur die Directionen auf sein Talent nicht Rücksicht nehmen, weil keine den Muth hat, die Initiative zu ergreifen? Ueberdies hat die deutsche Genossenschaft immerhin noch beschränkte Mittel; sie kräftigt ihre Finanzen mit der wachsenden Mitgliederzahl. Die einzige wirkliche Gefahr, die aus so liberalen Normen der Aufnahme erwachsen könnte, wäre die Ueberstimmung derjenigen Mitglieder, die durch ihre Leistungen, ihre Werke von großer Bedeutung für das deutsche Theater sind und auch der Genossenschaft den eigentlichen Lebensnerv zuführen, durch die überwiegende Menge derjenigen, denen das Theater zum Theil noch als ein erstrebenswerthes Ziel vorschwebt und welche bisher durch keine Provisionen die Genossenschaft unterstützen. Doch hat sich in der Praxis diese Befürchtung als übertrieben gezeigt: wenn auch hin und wieder die Manie, Anträge zu stellen und in Versammlungen eine Rolle zu spielen, Mitglieder ergriff, denen Melpomene und Thalia noch nie das jus primae noctis gewährt hatten, so hat stets der gesunde Sinn der Mehrheit den eigentlichen Trägern der Genossenschaft, den bühnenkundigen und bühnenbewährten Mitgliedern die Führung überlassen und sie durch ihre Stimme unterstützt.

Auch in der innern Organisation der Genossenschaft finden sich Unterschiede. Die Zahl der Mitglieder der Commission ist in Frankreich eine weit größere als bei uns; vor allem aber ist die Controle der Aufführungen durch Gesetz und langjährige Praxis geregelt. Ueber ganz Frankreich ist ein Netz solcher Controlbeamten, der Agenten des Vereins ausgebreitet; sie alle haben Vollmacht zur Ueberwachung und Einkassirung der Tantième und Honorare und einen Rückhalt an den Maires und der Polizei. Die Controle ist dadurch erleichtert, daß die Directionen regelmäßig der Polizei ihre Bruttoeinnahmen angeben müssen, behufs der Prämien, die für die Armen abgezogen werden:

eine derartige Garantie fehlt in Deutschland. Gleichwohl ist die Ansicht irrig, daß in Frankreich von allen Bühnen Tantième gezahlt werde. Von den Provinzbühnen verschiedener Klassen werden ebenso oft feste Honorare beansprucht und gegeben; die Wandergesellschaften müssen dieselben sogar vorher deponiren; denn diese Nomaden dingfest zu machen und zur Verpflichtung ihrer Verbindlichkeiten anzuhalten, macht dort nicht geringere Mühe als bei uns. Diese großartig organisirte Controle der französischen Genossenschaft ist für die deutsche bisher unerreichbar geblieben: es fehlten ihr die Mittel, um zahlreiche Agenten für ihre Mühewaltung zu entschädigen; es fehlt ihr jede Unterstützung seitens der Provinzial- und Localbehörden. Auch in Frankreich beklagt man sich über diesen oder jenen Maire, welcher noch glaube, daß die dramatischen Dichter wie vor Zeiten auf den Gepäckwagen der reisenden Gesellschaften hinten mitaufsitzen. Aber in Frankreich sind die Behörden durch mehrfache Circulare der Ministerien angewiesen worden, die dramatischen Autoren und die Société in jeder Weise zu unterstützen; in Deutschland sind ähnliche Gesuche von dem Reichsministerium wie von den Ministern der größern Staaten abschlägig beschieden worden. Gleichwohl ist unsere Controle, mit Hülfe der zahlreichen Provinz- und Kreisblätter, auch über die meisten Wandergesellschaften ausgedehnt worden, und der moralische Einfluß der Genossenschaft bewirkt, daß die Directoren demselben nicht mehr sich zu entziehen suchen oder einen Triumph darin sehen, durch gestohlene Manuscripte oder in anderer Weise die Autoren um ihr Recht zu betrügen. Wohl gibt es noch einzelne Ausnahmen, doch das Rechtsgefühl, das früher schlummerte, ist jetzt geweckt worden, und die meisten, auch die kleinsten Directoren schließen allgemeine Contracte mit der Genossenschaft ab und kommen ihren rücksichtsvoll bemessenen Verpflichtungen eifrig nach.

Der Selbstbetrieb der Stücke ist auch in Frankreich den

Autoren freigelassen: diejenigen, die ihn bei uns gänzlich aufheben wollen, haben offenbar über das Ziel hinausgeschossen; aber er ist in Paris nur mit zwei sehr wichtigen Clauseln gestattet. Kein dramatischer Autor darf mit einer Direction abschließen, welche nicht auch einen allgemeinen Contract mit der Société geschlossen hat, und keiner darf einen Vertrag zu niedrigern Bedingungen abschließen; mit Einem Worte, der Markt darf nicht verdorben werden. Strenge Conventionalstrafen bis zur Höhe von mehreren tausend Francs werden über diejenigen verhängt, welche diese oder irgend eine andere Bestimmung der Statuten verletzen. Auch unser deutsches Statut kennt Conventionalstrafen, doch sind sie ausnehmend niedrig bemessen, und der Gemeingeist unserer Autoren ist nicht so stark, daß man nicht in jeder Verhängung einer solchen Strafe, mag sie noch so zweifellos durch die Statuten berechtigt sein, einen Act empörender Cabinetsjustiz oder persönlicher Kränkung erblickte: man solle Schaden leiden durch eine Genossenschaft, der man nur beigetreten ist, um Nutzen von ihr zu haben, das erscheint geradezu als vernunftwidrig. In Frankreich sieht man ein, daß nur in solcher Weise das Gedeihen des allgemeinen Wohles gefördert werden kann, und der Delinquent zahlt seine Buße ohne Klagen und Jammer.

Die Zahl der Mitglieder der französischen Schriftstellergenossenschaft beträgt zwischen 700 und 800; außerdem sind aber noch über 400 verstorbene Schriftsteller durch ihre Rechtsnachfolger vertreten. Diese Zahl muß um so beträchtlicher erscheinen, als sich unter diesen allen kein einziger befindet, von dem nicht ein Stück an einem Pariser Theater zur Aufführung gekommen wäre; die Massenproduction ist überhaupt nicht geringer in Frankreich als in Deutschland, die Bühnen öffnen sich einer weit größern Zahl von Schriftstellern, auch im Verhältniß, wenn man beliebig eine gleiche Ziffer für beide Länder ausscheidet. Die Zahl der Mitglieder der deutschen

Genossenschaft beträgt gegenwärtig zwischen 200 und 300. Darunter sind aber die Rechtsnachfolger mit eingeschlossen, und unter dieser Zahl befindet sich ein starkes Drittel von Autoren, deren Werke nie das Licht der Lampen erblickt haben. Wenn die Mitgliederzahl der französischen Genossenschaft diejenige der deutschen um das Dreifache übertrifft, so übertreffen die Einnahmen der ersten die der zweiten fast um das Fünfzehnfache; denn sie belaufen sich auf mehr als 2 Millionen Frs., während die der unserigen im Durchschnitt etwa 100 000 Mark ausmachen. Ein wesentlicher Grund dieses bedeutenden Minus ist, daß die deutschen Autoren die einträglichsten Bühnen für den Selbstbetrieb sich vorbehalten. Neuerdings hat die Genossenschaft auf die obligatorische Agentur ganz verzichtet, um den Kreis ihrer Mitglieder zu erweitern. Eigenthümlich ist in Frankreich das Verhältniß der Einnahmen von den Pariser Theatern zu denen der Provinztheater. Nach dem Rechnungsabschluß des Theaterjahres 1866—67 betrugen die Einnahmen in Paris 1 390 193 Frs., diejenigen der Provinz 540 640 Frs.; also brachte Paris allein den Autoren mehr als das Doppelte des Ertrags, der ihnen von den Provinztheatern zufiel. Abgesehen von der unabsehbar langen Reihe von Vorstellungen, die ein Stück aufzuweisen hat, das en vogue gekommen ist, zahlen in Paris die Directoren auch noch besondere Prämien für die Zuwendung eines Stückes sowohl vor Beginn der Aufführung als nach einer bestimmten Zahl der Vorstellungen: hieraus und aus den Tantièmen, die mehrere hundert Vorstellungen abwerfen, erklären sich die brillanten Einnahmen der französischen Modedramatiker; allerdings nur der Modedramatiker ... denn es gibt auch in Paris eine große Zahl von Autoren, denen das Theater den Brotkorb hoch genug hängt; und wie sollten auch 700 Autoren zugleich, wenn nicht den von der Sonne der Dichtung, so doch vom Glanz der Millionen vergoldeten Gipfel des Parnasses erklimmen?

Doch in Frankreich ist dies wenigstens einzelnen möglich, in Deutschland ist es noch keinem gelungen. Wer hörte nicht von dem schönen Landsitz Scribe's mit der geistreichen und liebenswürdigen Inschrift, welche dem vorübergehenden Wanderer zuruft, daß der Dichter denselben außer seiner Feder ihm vielleicht besonders verdankt? Und der ebenso glückliche, spätere Beherrscher des Gymnase, Victorien Sardou, ist Schloßherr des alten Schlosses von Marly geworden, ein Grandseigneur der Feder, auf einem uralten Stammsitz des ancien régime. Was haben dagegen deutsche Autoren für Erfolge in die Wagschale zu werfen? Frau Birch-Pfeiffer hat 8000 Thlr. hinterlassen, ein Taschengeld für den Herrn von Marly; Benedix lebte in sehr bescheidenen Verhältnissen, während seine Stücke allabendlich an deutschen Bühnen gegeben wurden. Freilich haben beide eine stattliche Tantièmenerbschaft hinterlassen; denn durch die Genossenschaft, ihre Rechtsgrundsätze und ihre Rechtsvertretung ist gerade für ältere Stücke eine neue Aera möglicher Einnahmen hervorgerufen worden, und die Todten stehen hierin fast in Einer Linie mit den Lebenden, die rastlos weiter schaffen. Auch für diese haben sich die Einnahmen bedeutend gesteigert und zwar zu einer für frühere Zeiten märchenhaften Höhe: welcher Autor hätte früher 20—30000 Thlr. für ein einziges Stück eingenommen? Und diese Ueberraschung ist neuerdings mehreren Dramatikern zu theil geworden, freilich keinen Tragödiendichtern; denn das Trauerspiel ist das Stiefkind der Bühnen, und nur wenn eine Messalina ihre Wolter findet, macht sie den Rundgang über die deutschen Theater. Das Trauerspiel ist dabei keine endemische Pflanze, sondern meistens ein Kind des Gastspielrepertoires. Ein Lustspieldichter dagegen, bei dessen Name die Erinnerung an vergnügte Abende bei dem Publikum auftaucht, kann sich eines Tages hinsetzen und für seine Tochter einen Brautschatz zusammenschreiben, indem er Einacter und Mehracter aus dem Aermel schüttelt. Das

ſtürzt und ſtolpert dann über alle Bühnen; einige fallen; doch diejenigen, die ſich aufrecht halten, genügen für einen Brillantſchmuck und für den „ſchneeigen Lein" im reingeglätteten Schrein, und wenn er mit dem Pinſel Mings ſchriebe . . . ein Autor, der Mode iſt, kann alles wagen. Wie viele ſchreiben nur mit dem Pinſel des chineſiſchen Dichters, der lange Zeit den Eingebungen eines mächtigen Dämons folgte, alle Herzen entzückte, als die Friſt aber abgelaufen war, die der Dämon ihm bewilligt hatte, auf eigene Koſten die kläglichſten Machwerke zu Stande brachte, die ſich aber nach wie vor der gleichen Bewunderung erfreuten.

Man ſollte indeß glauben, die Einnahme der franzöſiſchen Autoren müſſe nicht unweſentlich dadurch verkürzt werden, daß ſelten ein einziger Dichter ein Werk, beſonders ein Luſtſpiel verfaßt. Die Mitarbeiterſchaft iſt dort nicht nur legitim, ſie iſt die Regel. Scribe gab hierin das große Beiſpiel: er hatte ein Atelier, in dem es auch nicht an den Marmorarbeitern fehlte, die den rohen Stoff zurechthauen mußten. Wie ſonſt in dieſem Atelier die Arbeit vertheilt wurde, wer den Stoff und den Gedanken hergab, wer die dramatiſche Einkleidung und Geſtaltung, wer den Stil und Dialog: das blieb ein Geheimniß der Eingeweihten. Uebrigens verdeckte der größere Name ſtets den kleinern; in Deutſchland ſpricht man nur von Scribe's Luſtſpielen, unbekümmert um den dramatiſchen Zwilling, der auf dem Theaterzettel und dem Buchtitel mit ihm ſiameſiſch verbunden iſt. Es erſcheint kaum ein franzöſiſches Stück auf unſern Bühnen, das nicht das Erzeugniß mehrerer collaborateurs wäre. Außer der eingeſtandenen Mitarbeiterſchaft giebt es indeß auch eine geheime: es kam das zu Tage bei dem Proceß, den Macquet gegen den ältern Alexandre Dumas führte; er bewies ſeinen ſehr weſentlichen Antheil an einigen Lieblingsromanen, die dem Mulattenſohn beſonderen Ruf verſchafft haben; ja einige derſelben hatte er von Anfang bis zu

Ende geschrieben, und dieser weiße Skave in der literarischen Dynamitfabrik des effectvollen Romanciers wäre auch ohne Explosion ganz verschüttet geblieben, wenn ihn nicht dieser Proceß ans Licht gezogen hätte. Für die Unsterblichkeit ist ohnehin das Zusammenarbeiten ein erschwerender Umstand: nicht alle sind so glücklich wie Beaumont und Fletcher als Zwillingsgestirne unter die Sternbilder der Literaturgeschichte versetzt zu werden.

In Deutschland kann man in der Regel von den Autoren sagen:

Da steht kein anderer für ihn ein,
Für sich selber nur steht er ganz allein.

Wir haben zwar ein classisches Muster der Mitarbeiterschaft. Unsere zwei größten Dichter, die man damals respectlos als die Sudelköche von Weimar und Jena bezeichnete, haben ihre Xenien zusammen gedichtet. Doch das waren poetische Insekten, keine ausgewachsenen dramatischen Organismen, und noch heute ist es oft fraglich, wer von den classischen Dioskuren zu diesem oder jenem Insekt den Kopf oder den Schwanz geliefert, wer die Idee gegeben, wer sie in die Distichen geschmiedet und auf den sechs und fünf Füßen des Hexameters und Pentameters laufen ließ. Sonst aber bestand bei größern Werken die gegenseitige Unterstützung nur in jenen geistvollen Anregungen, welche uns der Schiller-Goethe'sche Briefwechsel, ein glänzender Hausschatz deutscher Aesthetik, in so herrlicher Weise aufbewahrt hat.

Auch später ist in Deutschland das Zusammenarbeiten eine Ausnahme geblieben; es beschränkte sich bis in die neueste Zeit auf die Posse, zu welcher der eine Autor den Dialog, der andere die Couplets liefert, oder auf eine unfreiwillige Mitarbeiterschaft, zu welcher z. B. Frau Birch-Pfeiffer die Verfasser sämmtlicher Romane herangezogen hat, deren Stoff und Dialog sie in ihren Dramen ausbeutete. Einer dieser ungefragten

collaborateurs suchte seine Rechte vor Gericht zu wahren, wurde aber abgewiesen. In Deutschland gilt die Theorie, daß man die Stoffe nehmen kann, wo man sie findet, und durch den Umguß eines Romans in ein Drama ein gänzlich neues Kunstwerk schafft. Diese Theorie hängt im wesentlichen mit dem Shakspeare-Cultus zusammen: denn die Anklage, welche Robert Greene gegen Shakspeare richtete, daß er ein Rabe sei, der sich mit lauter fremden Federn schmücke, ist von unserer dramaturgischen Kritik stets entschieden zurückgewiesen worden. Die Nutzanwendung auf die Gegenwart ist nicht ausgeblieben. Die Schwierigkeit ist, daß hier ein juristisches Urtheil nur auf ästhetischer Grundlage gefällt werden kann. Ein künstlerisches Talent, das mit seinem Geist neugestaltend einen gegebenen Stoff durchdringt, muß als selbstschöpferisch betrachtet werden, auch wo es an einen Romanstoff sich anlehnt; eine geschickte theatralische Handarbeiterei dagegen, welche einen Roman nur für ein Drama zuschneidet und zurechtschneidert, ganze Kapitel einsetzt, den Dialog in den Hauptscenen benutzt, müßte rechtlich gezwungen werden, in dem Romanschriftsteller einen vorher zu befragenden Mitarbeiter zu sehen, mit welchem sie die Tantième theilt. In Frankreich pflegen die Autoren ihre Romane selbst als Dramen zu verwerthen: deshalb wird fremde Aneignung als Hausfriedensbruch gestraft. Die beiden Dumas, Feuillet u. a. lassen das Publikum ihre Werke in beiderlei Gestalt genießen; bei dieser Praxis ist von Hause aus das Eingreifen eines Dritten ausgeschlossen.

Für die Mitarbeiterschaft im engern Sinne des Wortes haben die deutschen Autoren wenig Talent; auch glauben sie es nur in den leichtesten Gattungen vor dem Tribunal der Aesthetik verantworten zu können. Das geistige Eigenthum beruht auf geistiger Eigenart. „Der Einzige und sein Eigenthum", wie ein längstverschollener Junghegelianer ein geistreiches Werk tauft, mag in ethischer Hinsicht zweifelhaft sein; in Bezug

auf ein Kunstwerk ist es eine gewiß berechtigte Formel. Es begab sich vor mehreren Jahren, daß zwei deutsche Lustspieldichter von Ruf den Entschluß faßten, ein Lustspiel zusammen zu arbeiten. Der eine, ein wohlsituirter Schloßherr, schrieb dem andern, der in einer größern deutschen Handelsstadt lebte: komm auf mein Schloß zu mir. Und der Gerufene kam. Der erstere hatte eine Idee; sie arbeiteten den Plan zusammen aus, in Gesprächen, auf Spaziergängen, in der heitern und glänzenden Schloßidyllik. Dann setzte sich der Gast hin und schrieb den Dialog des ganzen Stückes, das er bei seiner Abreise seinem Mitarbeiter zurückließ, damit dieser noch Aenderungen mache, noch Lichter aufsetze. So geschah es; es wurden Lichter aufgesetzt, komische, wirksame Lichter; denn der Hausherr hatte allerliebste drollige Einfälle und war sehr glücklich in der Erfindung von Mätzchen, die auf der Bühne zünden. So wanderte das Manuscript wieder zu dem andern Autor: doch statt Beifall zu finden, fand es Entrüstung. Was! aus meinem Lustspiel ist ein Schwank gemacht worden, ich gebe nie meine Zustimmung! Eine Einigung war nicht möglich. So begab sich das Merkwürdige, daß jeder sein Lustspiel, obgleich es gemeinsame Arbeit war, für sich verwerthete, daß wir zwei Lustspiele mit einem im Ganzen gleichartigen Dialog und demselben Titel und doch zwei verschiedenen Namen von Autoren auf dem Titel hatten. Das eine dieser Lustspiele, das mit den komischen Lichtern, trug aber so entschieden den Löwenantheil davon, daß das andere nur über wenige Bühnen ging, während jenes einen Regen von Tantièmen ins Haus brachte.

Diese curiose Geschichte trug sich in Deutschland zu im Jahre des Herrn 1872; das Lustspiel trägt den Namen „Das Stiftungsfest", und die beiden Autoren sind der jetzige und der frühere Beherrscher der deutschen Bühnenrepertoire, Gustav von Moser und Roderich Benedix. Das ist das Talent der Deutschen zur Mitarbeiterschaft. In Frankreich sind tausend

Stücke von mehrern Autoren zuſammen verfaßt worden, aber ein ähnlicher Fall hat ſich dort nie begeben; er wäre unmöglich.

Außer den Prämien, welche die Directoren der Pariſer Bühnen bezahlen für das ausſchließliche Aufführungsrecht eines neuen Stückes, werden „dramatiſche Preiſe“ in Frankreich weit ſeltener als in Deutſchland ausgeſchrieben. Nur die Componiſten ſind ermuthigt worden durch ein Concurrenzausſchreiben des Marſchalls Vaillant, der unter dem Kaiſerthum nach ruſſiſcher Art mit dem Hausminiſterium auch das der ſchönen Künſte verwaltete. Die Schwierigkeit für die Componiſten, gute Texte zu finden, wurde als das Hauptmotiv dieſer Concurrenz für die Große Oper, die Komiſche Oper und das Théâtre lyrique in dieſem Ausſchreiben vom 23. Sept. 1867 hingeſtellt. Darum galt die Concurrenz bei den erſten beiden Inſtituten auch dem Texte. Die franzöſiſche Akademie aber hat neuerdings ihre Preiſe modernen Sittenromanen zuertheilt, wie denen von Daudet und Favre. Deſto zahlreicher ſind die dramatiſchen Preisausſchreibungen in Deutſchland, obſchon ein Preisſtück immer eine Art Schmerzenskind iſt und oft eine ähnliche Exiſtenz führt wie ein verarmter Edelmann; denn in Deutſchland iſt man ſo reich an äſthetiſchen Maßſtäben, es herrſchen ſo verſchiedene Geſchmacksrichtungen, es gibt einen claſſiſchen, romantiſchen, modernen Geſchmack, die Anſichten über Bühnenwirkſamkeit ſind ſo verſchieden, ſo unmöglich faſt iſt die Vorausbeſtimmung der Bühnenwirkung, daß man mit Sicherheit annehmen darf, jede etwas anders zuſammengeſetzte Preiscommiſſion werde auch einem andern Stücke den Preis ertheilen. Hat nun ein Stück die Krönung erhalten, gleichſam den äſthetiſchen Adelsbrief, dann muß es ſich erſt ſelbſt noch Bahn brechen über die Bühnen, und dieſe Bahn wird ihm doppelt erſchwert durch die erhaltene Auszeichnung, welche die kritiſchen Anſprüche ſteigert. Einem ſolchen Stück gegenüber iſt Kritik und Publikum

doppelt skeptisch; denn es gibt in Deutschland gar kein kritisches Tribunal, welches sich unbedingter Anerkennung erfreute; hinter den bekanntesten Namen poetischer Größen stehen ebenso viele kritische Fragezeichen, und es gibt eine Jugend, die bereit ist, die alten Größen in die Rumpelkammer zum alten Eisen der Literatur zu werfen. Mit einem Wort, es fehlt uns eine Académie française. Gleichwol bleiben solche Ermunterungen und Ermuthigungen des dramatischen Schaffens wünschenswerth, und trotz aller dieser Mängel wirken Preisausschreiben anregend auf die Production.

Wir haben eine doppelte Art dramatischer Concurrenzen; die einen wenden sich an die Vergangenheit, die andern an die Zukunft. Zu den erstern gehört der berliner Schiller- und der wiener Grillparzer-Preis. Es wird von den Stücken, welche im Laufe der letzten drei Jahre erschienen und über die Bühnen gegangen sind, das werthvollste gekrönt; doch kann auch ein Lesedrama von ausgezeichnetem Werth den Preis erhalten. Lindner's „Brutus und Collatinus", eine talentvolle, aber unreife Arbeit von einem oft rohen und deshalb wenig preiswürdigen Stil, Hebbel's „Nibelungen", Geibel's „Sophonisbe", letzteres Werk wenig aufgeführt und auf den Bühnen erfolglos, Wilbrandt's „Gracchus der Volkstribun" haben, jene in Berlin, dieser in Wien den Preis erhalten. Von dem Rechte, ein ganzes Triennium wegen Mangels an unsterblichen Werken klanglos zum Orcus hinabgehen zu lassen, macht man in Berlin ausgiebigen Gebrauch; mit Unrecht, denn bei der Unsicherheit des Urtheils hat man die Pflicht, das relativ beste Werk, über das sich die Mehrzahl der Stimmen vereinigen, zu krönen. Die jetzige Zusammensetzung der berliner Preiscommission verbürgt kein Urtheil von maßgebender Bedeutung. Um über ein Drama ein solches Urtheil zu fällen, muß man jahrelang mit dem Theater zusammengelebt haben. Auf dem Katheder des staatsrechtlichen Professors, auf der Tribüne des

Abgeordneten, in der Studirstube des Philosophen finden sich nicht die Männer von zweifelloser Competenz; mindestens dürfen sie nicht in der Mischung überwiegen. Neuerdings hat man in Berlin, ohne ein einzelnes Werk hervorzuheben, die Dichter gekrönt, die sich durch ihre Dramen in den letzten Lustren um die Bühne verdient gemacht haben, so Wilbrandt, Nissel und Anzengruber, Wildenbruch und Heyse.

Die zweite Art der Prämienconcurrenzen wendet sich an die Zukunft; es werden bestimmte Preise für einzureichende Stücke ausgeschrieben. Diese Ausschreibungen gehen meistens von den Theatern aus; mehrmals hat das Burgtheater, mehrmals das Wiener Stadttheater zu diesem Mittel gegriffen, um für das Repertoire brauchbare Stücke zu gewinnen. Es waren Lustspielausschreibungen, also auf solchen nachhaltigen Gewinn ausschließlich berechnet. Auch hier hat es sich einmal begeben, daß das gekrönte Preisstück geringen Anklang fand, das Stück aber, das mit dem Accessit bedacht war, die Runde über die deutschen Bühnen machte und sich bis zum heutigen Tage auf ihnen behauptete. Auf die Tragödie erstreckten sich die von der Münchener Hofbühne, dem Mannheimer und Frankfurter Theater ausgeschriebenen Concurrenzen. Im Ganzen haben die Bühnen geringeres Interesse, gute Tragödien zu erhalten, denn diese vornehmen Damen wandeln mit ihren langen Schleppkleidern doch mehr in festlichen Tagen über die Bühne, während solch ein Lustspiel als ein Mädchen für alles in einer Saison oft 30 Abende mit scherzhafter Unterhaltung ausfüllt.

Die gesellschaftliche Stellung der Dramatiker hat in Frankreich durch die Akademie einen Halt, der ihr in Deutschland fehlt. Nicht blos Dramatiker in höhern dichterischen Formen, wie Victor Hugo und Ponsard, auch die feinen Lustspieldichter, wie Augier, und die erfolgreichen keckern, wie Sardou, sind unter die Zahl der vierzig Unsterblichen aufgenommen worden. In Oesterreich ist hervorragenden Dichtern die Auszeichnung

zu theil geworden, einen Sitz im Herrenhause unter den Pairs des Reiches zu erhalten. In Deutschland ist weder das eine noch das andere der Fall. Es fehlt nicht an wissenschaftlichen Akademien, doch es fehlt an einer Akademie der deutschen Sprache und Literatur, für die sich selbst ein Naturforscher, wie Du Bois-Reymond, so lebhaft ausgesprochen hat. Man mag gegen das Zopfthum, das uniformirte Wesen, die Protectionssucht, die in solchen Akademien heimisch ist, immerhin alle möglichen Einwendungen erheben: es fehlt uns eine Autorität, eine höchste Instanz in Fragen der Literatur. Den Autoren selbst ist damit ein Ziel höherer Lebensstellung geboten und die Gleichberechtigung mit der zünftigen, betitelten und in Aemtern stehenden Gelehrsamkeit.

So ist die äußere Lage der französischen Dramatiker in vieler Hinsicht besser als die der deutschen; doch auch diese hat sich gegen früher wesentlich gebessert, und noch ist die Reformbewegung in vollem Gange. Nicht nur das Volk begrüßt die aufstrebenden Talente mit dem Bewußtsein, daß die Literatur ein Theil ihres geistigen Wesens, die Bühne der lebensvollste Factor der literarischen Bewegung ist; auch die Bühnen lernen allmählich einsehen, daß die dichterische Production das Schwungrad ist, welches ihr ganzes complicirtes Räderwerk in Bewegung setzt, und ohne welches für sie nichts bliebe als der Stillstand und die Ohnmacht, und sie, welche die ersten sein sollten, geben endlich als die letzten „dem Dichter, was des Dichters ist".

Das neue deutſche Luſtſpiel.

Wenn irgend etwas heutzutage der Reviſion bedarf, ſo iſt es die Theaterkritik, die kaum für eine literariſche Inſtanz mehr gelten kann; ſie iſt das Stiefkind der Redactionen und wird, abgeſehen von einigen großen Hauptorganen, oft den unberufenſten Händen anvertraut. Aeſthetiſche Maßſtäbe werden kaum noch angelegt, noch weniger kommt ein literargeſchichtlicher Standpunkt zur Geltung. Dieſer würde doch mindeſtens verlangen, daß ein Drama auch im Zuſammenhange mit dem ganzen Entwickelungsgange des Autors beſprochen würde, in ſeinem Verhältniß zu den früheren Werken deſſelben; doch die Ignoranz der meiſten, oft ganz unreifen Theaterreferenten iſt ſo groß, daß ihnen für ſolche Kritik die nöthigen Handhaben fehlen würden. Den Grundgedanken des Dichters zu verfolgen und darauf hin ſein Werk zu zergliedern: das erſcheint ihnen ebenſo überflüſſig, wie das Maß ſeiner Bedeutung nach dem Gedankeninhalt des Werkes und ſeiner ſtiliſtiſchen Vollendung oder Unfertigkeit zu meſſen. Im Gegentheil, alles, was ein dichteriſches Gepräge trägt, iſt ihnen in tiefſter Seele verhaßt,

und es ist ein Glück, daß nicht die Werke unserer classischen Dichter zum ersten Mal dieser kritischen Meute vorgeworfen werden. „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir!" — das würden die Unsterblichen, wenn auch vergeblich, ihnen zurufen. Da der fade Witz zur Signatur der Zeit gehört und die neuen Saphirs berühmt macht und vielbewundert, so gefällt sich das Feuilleton der entlegensten Provinz in solchen Witzhaschereien meistens auf Kosten der Dichter. Hierzu kommt das Cliquenwesen und die von den Theateragenturblättern überkommene Reclame oft für die schlechtesten Productionen, die Reclame des Erfolges, dessen eifrigste Propaganda das Winkelfeuilleton ist. Daß zu einem Geschmacksurtheil ein gebildeter Geschmack gehört: diese triviale Wahrheit muß der Praxis der Gegenwart gegenüber paradox erscheinen.

Dies gilt alles in erhöhtem Maße von der Kritik des Lustspieles. Die ernste Dichtung fordert noch mehr zur Prüfung nach dramaturgischen Maßstäben heraus: das Lustspiel wird von den lässigen Berichterstattern nur nach seiner zwerchfellerschütternden Wirkung beurtheilt. Daß auch das Lustspiel ein aus einem Grundgedanken heraus geschaffenes Kunstwerk sein muß, daß neben der Lebenswahrheit seiner Charaktere ein Odem geistiger Freiheit, der es durchweht, zu seinen ästhetischen Existenzbedingungen gehört: das gerieth hierüber gänzlich in Vergessenheit. So kommt es, daß die Grenze zwischen Posse und Lustspiel nicht blos vom Publikum, sondern auch von der Kritik verwischt wird, und daß die Production selbst sie nicht mehr beachtet. Auch nach der andern Seite hin, nach derjenigen des Schauspiels, findet eine Grenzverrückung statt, so daß das Lustspiel in seiner reinen dem Gattungsbegriff entsprechenden Gestalt fast von der Bühne zu verschwinden droht. Nun sind wir zwar gewiß nicht für ein rigoristisches Fächerwesen; wir geben zu, daß das Possenelement wie das Schauspielelement mit in das Lustspiel eingreifen darf; doch darf es

nicht über dasselbe übergreifen, und das Lustspiel nicht die gleichgültige Mitte sein, in welcher Schauspiel und Posse zusammentreffen, sondern es muß sein eigenartiges Wesen siegreich aufrecht erhalten und jene Elemente sich dienstbar machen.

Wenn unsere deutsche Literatur in den Trauerspielen von Schiller vorleuchtende Muster der Tragödie hat, so fehlt es dagegen unserm Lustspiel an den classischen Vorbildern, welche durch den Respect der Nation geheiligt sind. Wir haben nur Ein classisches Lustspiel, das sich seit einem Jahrhundert auf der Bühne erhalten hat: Lessing's „Minna von Barnhelm"; die Situations- und Charakterdarstellung in diesem Stück sowie die regelrechte Technik desselben schweben den bessern Lustspieldichtern noch immer als nachahmenswerthes Muster vor. Ein aus dem Geist der Zeit herausgedichtetes Sittenlustspiel wird, wie auch dieser Geist sich von Jahrhundert zu Jahrhundert wandeln mag, immer verwandte Bahnen einschlagen. Doch erschöpft dieser Singleton der Lessing'schen Muse so wenig alle Varianten des komischen Bühnenspiels, ist so sehr an die Eigenart des Verfassers gebunden, daß eine große Zahl von Lustspielversuchen immer ohne ein deutsches classisches Vorbild geblieben ist. Da sprangen denn die Fremden ein, Aristophanes, Shakspeare, Molière, und viel von deutscher Art und deutschem Wesen ging in den Nachdichtungen verloren, zu denen die fremden Muster anregten. Lessing's „Minna von Barnhelm" ist mehr auf die Gestaltung des bürgerlichen Schauspiels von Einfluß geworden als auf diejenige des eigentlichen Lustspiels: es war die Schule Iffland's, welche in erster Linie an Lessing anknüpfte. Goethe's Lustspiele sind Jugendversuche, Bluetten und Kleinigkeiten; Schiller übersetzte zwei französische Lustspiele ohne höhern komischen Werth. Es ist bedauerlich, daß unsere beiden größten Dichter das Lustspiel beiseite ließen, obgleich sie beide eine komische Ader hatten. Man braucht blos an „Wallenstein's Lager", an einzelne Scenen der „Räuber",

an den Mohren im „Fiesco" zu erinnern, um Schiller's Talent für das Bühnenkomische außer Zweifel zu stellen; die epigrammatische Schärfe, die er in seinen Xenien bewiesen, würde seinem Lustspieldialog sehr zugute gekommen sein. Ohne Frage würde er, wie auch die dramatische Skizze seines Weinberggedichtes beweist, das derb Komische bevorzugt haben: es ist eine alte Erfahrung, daß pathetische Talente, wenn sie sich auf das Gebiet der Komik wagen, hier dem nachdrücklichsten Genre derselben zu huldigen pflegen. Goethe's graziöse und harmonische Natur würde dagegen für das Genre, welches wir jetzt das feine Salonlustspiel nennen, besonders veranlagt gewesen sein, wie auch seine Jugendstücke, seine Sing- und Schäferspiele beweisen: freilich fehlt seinem Genius auch nicht der Pferdefuß des Mephistopheles, der Schwefeldunst des Cynismus, der sich durch viele Scenen seines „Faust" verbreitet. Doch unsere classische Epoche hatte das Lustspiel gleichsam nicht in ihr Programm aufgenommen; es stand ihren idealen Tendenzen ferner; die Wiedergeburt deutscher Dichtung, die sie anstrebte, lag nicht auf diesem Wege. Bei den Romantikern spielten alle Schattirungen der Komik, Ironie, Satire, phantastische Laune, kecker Witz, eine große Rolle; aber es war eine gährende Masse, welche jede Form zersprengte und sich am wenigsten der Bühnenform einfügte. Außer der Aneignung Shakspeare's haben sie sich überhaupt kein Verdienst um das deutsche Theater erworben. Ihre eigenen komischen Schöpfungen waren, wie diejenigen Brentano's und Arnim's, oft von absurder Genialität und im Stil der Puppenkomödie gehalten oder, wie diejenigen Ludwig Tieck's, von einer Expansion, die jeden Bühnenrahmen verschmähte und die freiesten und keckſten Phantasiespiele an Stelle einer wohlmotivirten, sich in organischem Zusammenhang entwickelnden komischen Handlung setzte.

Das eigentliche Muster unserer Lustspieldichtung, derjenige Autor, der die noch heute gültige Schablone für das Lustspiel

zuerst zur Anwendung brachte, ist August von Kotzebue, und auch das moderne Rührstück weist im wesentlichen auf diesen Autor zurück, der dem Drama des second empire geistesverwandter ist, als die Anhänger des letzteren zugeben möchten. „Menschenhaß und Reue" ist nicht nur über die französischen Bühnen als ein Repertoirestück gegangen, das sich lange Zeit hindurch bewährt hat; die Eulalia Kotzebue's gehört ganz in das Reich der Camelliendamen, in das Gebiet der larmoyanten Liederlichkeit; nur ist Kotzebue milder und weicher und nicht so schroff in Stil und dramatischer Behandlungsweise wie der jüngere Dumas. Die sogenannten socialen Conflicte, selbst die Ehebruchsdramatik ist also von älterm Datum auf deutscher Bühne, als die neuen Regeneratoren derselben, die Schöpfer der realistischen Dramatik nach französischem Muster, glauben. Man kann auf diese Rechnung auch die Probe mit der Kritik machen; denn alles, was mit Recht gegen die neufranzösische Dramatik geltend gemacht worden ist, wurde seinerzeit von einer ernsten Kritik, die aber dem Enthusiasmus des Publikums gegenüber nur die Anschauungen einer kleinen Gemeinde vertrat, eingewendet. So sagte Huber in der „Jenaischen Literaturzeitung" (1793): „An den Werken des Herrn von Kotzebue hat die Kunst Gelegenheit, zu prüfen, was es ist, das in denselben so viele gefallene Mädchen und Weiber, unschuldige Verführer und Verführte, gegen die Convenienzen u. s. f. zu Felde ziehende Helden zur süßesten Ergötzlichkeit unsers großen Haufens zusammenbringt. Der dünne Firnis moralischer Sentenzen und nothdürftiger Gemeinsprache der Empfindung und Tugend kann diese Richterin am wenigsten bestechen; der Grund ist weichliche Verwöhnung, schlecht verhüllte Sinnlichkeit und jene aller Kraft und aller Tugend entgegengesetzte, in der Menschheit so allgemeine Anlage des Egoismus und der schlaffen Nachsicht gegen sich selbst, die den schwachen Damm vermißt, ohne ihn durch eigene Stärke ersetzen zu können. Dieser Kreis ist der wahren

Kunst so fern wie der wahren Sittlichkeit, und dieser Kreis ist es, in welchem unsere Aftermusen Geschmack und Herz zugleich verderben oder die schon vorhandene Verderbniß durch einen lügenhaften Anstrich von Gefühl und Originalität bestärken." Sowie indeß der jüngere Dumas gegen seine Ankläger geharnischte Vorreden schleuderte, in denen er nachwies, daß er ein sehr energischer Anwalt der öffentlichen Moral sei, so erklärte auch Kotzebue in seinen Vorreden und selbstbiographischen Skizzen, daß in seinen Schauspielen gewiß die reinste Moral herrsche, die jemals von der Kanzel und von der Bühne herab gepredigt worden sei, daß in dem dicksten Bande Predigten nicht mehr Moral enthalten sei als in seinen Schauspielen, die überdies nicht so langweilig seien wie jene.

Wenn es in neuerer Zeit Mode geworden ist, den Namen Kotzebue's als eine herabsetzende Bezeichnung zu gebrauchen und neuere Poeten damit zu vernichten, daß man sie mit Kotzebue in eine Linie stellt, wie das Julian Schmidt nacheinander mit Karl Gutzkow und Paul Lindau gethan hat, so glauben wir, daß hierin eine Unterschätzung der Verdienste des deutschen Lustspieldichters liegt, dessen Dichtweise doch für die Lustspielproduction eines Jahrhunderts mehr oder weniger maßgebend geblieben ist. Wohl aber mag das Schicksal Kotzebue's lehren, daß der eitle Tagesruhm keine Garantie für die Werthschätzung der spätern Literaturgeschichte gewährt. Wir sehen zwischen Goethe und Schiller auf der einen und Kotzebue auf der andern Seite eine unausfüllbare Kluft: es ist kein Zweifel, daß Kotzebue's Zeitgenossen in ihrer großen Mehrheit, daß besonders das ganze deutsche Theaterpublikum nicht die kritischen Augengläser besaß, um diese Kluft zu entdecken. Wohl begannen die angesehenen kritischen Organe, besonders nach dem Erscheinen des Pasquills „Doctor Bahrdt mit der eisernen Stirn", Front gegen Kotzebue zu machen, so namentlich die „Jenaische Literaturzeitung" und die „Neue Bibliothek der

schönen Wissenschaften"; er hatte nicht blos die Romantiker, er hatte schon früher einen Schütz, Knigge, Eschenburg u. a. zu seinen Gegnern; doch auch Schiller wurde von den Romantikern, besonders von Friedrich Schlegel aufs tiefste herabgesetzt, und wenn Manso Kotzebue angriff, so hat dieser Breslauer Gymnasialdirector Schiller und Goethe wahrlich ebenso wenig geschont, welche er die Sudelköche von Weimar nannte. Dagegen standen die weimarischen Koryphäen bei dem Theaterpublikum jener Zeit nicht entfernt in gleicher Gunst wie Kotzebue, der entschiedene Liebling desselben. Und zu diesem Publikum gehörten die vornehmsten und gelehrtesten Kreise. Weder Schiller noch Goethe sind Mitglieder der berliner Akademie der Wissenschaften geworden wie jener: als Kotzebue nach der Ermordung des Kaisers Paul von Petersburg nach Berlin kam, wurde er wie der größte deutsche Dichter gefeiert, bei weitem mehr als Schiller und Jean Paul während ihrer Anwesenheit in der preußischen Residenz; er wurde zum Vorleser der Königin ernannt; seine Stücke hatten in Berlin einen unglaublichen Erfolg, der gegen die Achtungserfolge der Schiller'schen Tragödien ungemein abstach, von Goethe gar nicht zu sprechen, dessen „Natürliche Tochter" ja in Berlin ein lärmendes Fiasco machte. Die Spreehauptstadt hat überhaupt sehr oft den Ton angegeben für die Moden in der Literatur, niemals zu Gunsten des Classischen und Dauernden, das sich oft erst im Widerspruch gegen die Tagesmeinung und die Kritik der preußischen Residenz durchsetzte, sondern zu Gunsten des seicht Witzigen, oberflächlich Packenden, wie ja auch später die Triumphe Saphir's in Berlin bewiesen. Nicht blos in den Kreisen der Theatergenießlinge, des unterhaltungsbedürftigen Publikums in Berlin, sondern auch bei Hofe und in der Gelehrtenwelt dieser Stadt galt Kotzebue lange Zeit hindurch für den ersten Dramatiker, und er konnte auf seine literarischen Gegner herabsehen

mit dem stolzen Bewußtsein, „daß wohl nur das bischen Ruhm des Verfassers den Herren unleidlich sei.“

Der Rückschlag der öffentlichen Meinung, durch welchen für Kotzebue das Capitol auf einmal zum Tarpejischen Felsen ward und der ruhmgekrönte Sieger zum gnadenlos verurtheilten Delinquenten, war ein so gewaltthätiger, wie er selten in der Literaturgeschichte nachzuweisen ist; durch alle Literatur- und Schulbücher verurtheilt, gehört Kotzebue nicht mehr in die Kreise der Unsterblichen. In moralischer Hinsicht der Frivolität, in politischer des Vaterlandsverrathes angeklagt, nach einem leichten und lustigen Leben einen ernsten und tragischen Tod findend, der nur Sympathie für den Mörder erweckte, nicht für den Ermordeten, gehört Kotzebue längst nicht mehr zu den Größen des Parnasses, ja es würde für eine unbefugte Auszeichnung gelten, ihn unsern Unsterblichen nahe zu bringen. Wenn früher die strenge Kritik seine Schamlosigkeit gerügt, so geiselte später die burschenschaftliche Literaturgeschichtschreibung seine Vaterlandslosigkeit. Wachler ging damit voran, die andern folgten. Kotzebue's Miscredit wurde ein nationaler. Gleichwohl that ein nationales Institut ihn nicht in Acht und Bann: die deutsche Bühne bewahrte auf ihrem Repertoire manche seiner Lustspiele; manche erschienen in neuern Bearbeitungen, wo das Colorit der Zeit und Gesellschaft eine Auffrischung verlangte. Einige seiner am schärfsten verurtheilten Stücke, wie „Die beiden Klingsberg“, hielten sich auf dem Repertoire durch das ausgezeichnete Spiel einzelner Darsteller. Und hier ist denn auch der Punkt, wo eine unbefangene Würdigung Kotzebue's wieder einsetzen muß: er reicht zwar als Lustspieldichter nicht an Molière, auch nicht an Sheridan heran, doch mit den andern französischen und englischen Lustspieldichtern der letzten Jahrhunderte darf er wohl den Wettkampf eingehen, und unsere deutsche Schauspieldichtung ist zwar moderner geworden, doch abgesehen von vereinzelten Anläufen nicht viel über Kotzebue

hinausgegangen. Auch hat er mit Ausnahme des historischen Lustspiels schon alle Lustspielgattungen gepflegt, die auf der deutschen Bühne seitdem zur Geltung gekommen sind. Das bürgerliche Lustspiel mit Familienverwickelungen, mit der Satire auf Vorgänge des kleinbürgerlichen Lebens, wie „Die deutschen Kleinstädter", die heute sogenannte französische Komödie, das schauspielartige Lustspiel, wie: „Die Stricknadeln", ja selbst Lustspiele in Versen fehlen nicht, und seine Satire wagt sich selbst an Gegenstände der Wissenschaft, wie er die Kant'sche Philosophie in der „Sucht zu glänzen" und die Phrenologie in den „Organen des Gehirns" für die Lustspielsatire zum Thema machte: ein Vorgang, den sogar das neuere komische Bühnenstück wenig nachgeahmt hat; denn die gegenwärtige Lustspielschablone reicht kaum für vorübergehende Satire und flüchtige Streiflichter derselben aus.

In allen diesen Stücken zeigte Kotzebue ausnehmende Lebendigkeit; er bewährte einen frischen Dialog, einen oft schlagenden Witz und das echte theatralische Blut: ja bei aller leicht hingeworfenen Improvisation ist der Aufbau dieser Stücke keineswegs ein unsolider; wir finden in ihnen sehr geschickte scenische Combinationen, eine ineinandergreifende Handlung; ja es glückt dem Dichter öfters, zwei anscheinend gesonderten Kreisen der Handlung denselben Mittelpunkt eines Grundgedankens zu geben: was ja mehreren Stücken Shakspeare's nachgerühmt wird und als ein ästhetischer Vorzug betrachtet werden muß. Was Kotzebue fehlt, ist die Größe der Weltanschauung und der Adel der Gesinnung: beides Eigenschaften, die auch der Humorist, ja der leichtgeflügelte Lustspieldichter nicht entbehren darf. So tonangebend aber ist dieser Dichter, trotz seiner leichtfertigen Gesinnung, doch durch die Vielseitigkeit seines Talentes und seiner sichern Treffer geworden, daß sich das neue Lustspiel nach den Rubriken gruppiren läßt, die seine Productionen an die Hand geben.

Das bürgerliche Lustspiel knüpft an Kotzebue's „Kleinstädter" und andere Komödien unsers productiven Lope de Vega an, wobei es die Grenzlinie gegen den Schwank und die Posse hin so wenig streng bewahrt, wie es jener selbst gethan hat. In jüngster Zeit ist der Einbruch der Posse in das Lustspiel als die herrschende Regel zu betrachten, nachdem lange einer der beliebtesten Autoren diesem Einbruch mit allen Kräften zu wehren und seinen Stücken den reinen Lustspielcharakter zu wahren gesucht hat. Wir meinen Roderich Benedix, einen Dramatiker, auf den die vornehme Kritik stets mit Achselzucken glaubte herabsehen zu dürfen und der doch gerade in Bezug auf sein künstlerisches Streben einen hohen Rang einnimmt: denn seine Compositionen hatten stets einen einheitlichen Grundzug, und er war darauf bedacht, dem Conversationston eine reine, sprachlich geläuterte Haltung zu sichern und alles Saloppe, was aus diesem Ton herauszufallen drohte, zu vermeiden. Freilich, das Lustspiel, für welches Benedix den Ton angab, trägt den Charakter einer eng abgeschlossenen Bürgerlichkeit, die ans Spießbürgerliche grenzt; es hat engere geistige Horizonte, als wir sie bei Kotzebue finden. Innerhalb dieser Schranken aber, auf dem Boden des häuslichen und Familienlebens als komisches Mariagespiel, den Traualtar im Hintergrunde, bewegt es sich in einer reichen Fülle von Varianten, mit oft glücklicher Erfindungsgabe und mit dem ebenso glücklichen Streben nach Lebenswahrheit der Situationen und Charaktere. Heitere, meistens wohlmotivirte Verwickelungen und Verwechselungen, die sich allerdings in vielen Stücken in typischer Weise wiederholen, gehören zur Eigenart dieser bürgerlichen Komödie. Ein romantisches Ingredienz derselben bildet das studentische Leben, das ja in einer Art Contrast zum Philisterthum steht. Mit dem „Bemoosten Haupt" begann Roderich Benedix seine erfolgreiche Laufbahn als Lustspieldichter: den Kern der Gesinnung, gegenüber flachen gesellschaftlichen Formen,

brachte er stets zu siegreicher Geltung; Lebensfrische und Charaktertüchtigkeit als Eigenschaften deutschen Studententhums blieben ihm ein willkommenes Ferment der dramatischen Handlung auch in spätern Stücken. Sein „alter Magister" ist der alt gewordene Student; in seinen Professoren, wie in „Die Hochzeitsreise", ist noch derselbe Gegensatz zwischen innerer Tüchtigkeit und äußerer Formlosigkeit vorherrschend, wenn diese auch den Charakter der Pedanterie angenommen hat. In seinen „Relegirten Studenten", einem seiner letzten Stücke, kehrte er noch einmal zu dieser Jugendliebe zurück. Das Studentenleben in seiner deutschen Eigenart ist fremden Nationen unbekannt: durch die Vorliebe des Dichters für Darstellung desselben erhielten seine Stücke einen deutschnationalen Zug.

Damit hängt es zusammen, daß Benedix sittliche, ja oft äußerlich moralisirende Tendenzen verfolgt, im Gegensatz zu Kotzebue's Frivolität, dem er die Lustspielschablone entlehnte. Bei seiner religiösen Freigeisterei, die ans Renommistische grenzte, war er in Bezug auf Moral ein pedantischer Poet. Manche seiner Stücke, wie z. B. das vortrefflich componirte Lustspiel „Das Lügen", sind nur eine dramatische Beweisführung zu Gunsten moralischer Axiome; auch an Moralpredigten fehlt es in seinen Stücken nicht; doch durchweht diese Scenen nicht eine dumpfe puritanische Stubenluft, nur der Odem eines sittlichen Ernstes, der die ästhetische Freiheit hier und dort zu sehr vermissen läßt. Gegen gewisse Gebrechen der Zeit, wie gegen eine Emancipation der Frauen, die sich darin gefallen, männliche Kleider anzulegen, wandte er sich, wie in „Doctor Wespe", öfters mit zu directer Strafpredigt, und so hat er die feine Satire und Ironie des Lustspieldichters, die komische Symbolik, häufig gegen die doctrinäre Moralpredigt umgetauscht. Er sah die Aufgabe des Lustspiels nicht wie A. W. Schlegel darin, daß es uns klüger, sondern darin, daß es uns besser mache; aber er verfolgte zu gerade Wege, die sich zu wenig

in den mäandrischen Linien des Humors bewegten, um diesen Zweck zu erreichen. Seine Moral war zu sehr plane Katechismusmoral, nicht die feinere sociale Moral, welche sich in der schwierigern Casuistik gesellschaftlicher Verwickelungen zu bewähren hat.

Man könnte Benedix den Menander des neuen Lustspiels nennen, wenn er sich nicht von dem sybaritischen Vertreter der neuen attischen Komödie gerade durch seine Sittenstrenge unterschiede. Die geläufigen Stoffe derselben würden eher an die neufranzösische Dramatik erinnern; nichts liegt Benedix ferner als die Hetärendramatik. Gleichwol hat er manche Stoffe mit den Stücken des Menander und Philemon gemein. Die „Zärtlichen Verwandten" z. B. sind ein echt neuattischer Lustspielstoff; denn das Parasitenthum zu geißeln war eine Hauptaufgabe jener Komödie. „Aschenbrödel" aber hatte das gleiche Grundthema wie viele jener Stücke, die das Schicksal aufgefundener Kinder behandelten. Eine Inschrift nennt den Menander die Sirene des Theaters, den glänzenden Genossen der Liebe, und preist ihn als denjenigen, der die Menschen gelehrt habe, ein angenehmes Leben zu führen, indem seine Komödie stets mit dem erfreulichen Schauspiel einer Hochzeit schließe. Dies Lob darf Benedix in erhöhtem Maße für sich in Anspruch nehmen, denn seine Thalia führt stets mehrere Paare zum Traualtar. Der klare, geschmackvoll einfache Stil des Menander wird von den alten Rhetorikern vielfach gepriesen: Klarheit, Einfachheit und grammatikalische Sauberkeit sind auch die bemerkenswerthen Vorzüge der Benedix'schen Diction, und was der Grammatiker Demetrios an Menander's Stil hervorhebt, die vollkommene Angemessenheit für theatralischen Vortrag, darf man auch der Theatersprache von Benedix nachrühmen. Freilich, ihr fehlt der Sentenzenreichthum Menander's und der eigentliche blitzende und leuchtende Esprit, jener leichtgeflügelte Lustspieldialog, wie er selbst Kotzebue eigen ist; der Witz liegt bei

Benedix mehr in den Situationen; doch Klarheit und Gediegenheit ist der dramatischen Diction dieses Autors nicht abzusprechen; sie bezeichnet die gefällige Mitte des Conversationstons im Lustspiel.

Die neue attische Komödie war eine Reaction gegen die komische Dithyrambik des Aristophanes, welche Fragen der Aesthetik, Politik und Gesellschaftswissenschaft in das fliegende Gewand ihrer schwunghaften Satire kleidete oder in possenhafter Symbolik zu theatralischer Anschauung brachte. Wir haben in Deutschland nie eine aristophanische Komödie besessen: unser bürgerliches Lustspiel ist nicht aus der Reaction gegen dieselbe hervorgegangen, sondern autochthon auf unserm vaterländischen Boden erwachsen, wenngleich französische und englische Muster, besonders die englische Komödie des 17. und 18. Jahrhunderts, die Komödie Congreve's, Farquhar's, Cumberland's, Sheridan's nicht ohne Einfluß blieben. Bei uns fragt es sich umgekehrt, ob sich aus dem bürgerlichen Lustspiel eine aristophanische Komödie herausbilden werde? Die Stücke unsers Benedix, unsers modernen Menander, vermeiden absichtlich alles Tendenziöse, was aus dem Familienrahmen herausfällt, jede weitere satirische Perspective auf neue Gestaltungen des Staats- und Kunstlebens, jede Polemik gegen maßgebende Richtungen, jedes, auch das leiseste Rütteln an den bestehenden Institutionen, und in dieser harmlosen Hingabe an das Zufallsspiel theatralischer Verwickelungen ist die Komödie von Benedix wiederum derjenigen des Menander verwandt. Der Unterschied, daß diese in einer Zeit politischer Auflösung spielte, in der alexandrinischen Epoche, in welcher der Gemeinsinn die stärkste Einbuße erlitten hatte und bei der allgemeinen Zersplitterung der Einzelne nur an das eigene Geschick und das der Familie dachte, während die spätern Lebensjahre von Benedix in die Zeit der großartigen Wiedergeburt Deutschlands, des mächtig erwachten Nationalgefühls fallen: dieser Unterschied

hat sich auch in Bezug auf die nachgebornen Lustspieldichter bedeutungslos erwiesen. Weder Tragödie noch Lustspiel hat aus den großen Ereignissen irgendwelchen Aufschwung genommen zu größern Gesichtspunkten und Perspectiven; es ist uns kein Aristophanes erschienen, und wenn Graf Platen sang: „Nur ein freies Volk ist würdig eines Aristophanes", so ist es entweder noch mit der deutschen Freiheit nicht sonderlich bestellt, oder es fehlt die Gunst des Glücks, welche der Nation die Dichter schenkt, deren sie würdig ist.

Ja, das bürgerliche Lustspiel selbst hat seit dem Hinscheiden von Roderich Benedix Rückschritte gemacht; es ist, durch possenartige Elemente zersetzt, ein Possenlustspiel geworden. Der Altmeister dieser Gattung wußte sie auf einem Niveau zu halten, auf welchem sie ihre Eigenart bewahren konnte. Man mag den Stücken von Benedix geistige Engbrüstigkeit vorwerfen; aber ihre ästhetische Taille war tadellos. Sie waren echte Lustspiele in der rechten Mitte zwischen dem Schauspiel und der Posse, nicht eine Vermischung von beiden. Gleiches Lob läßt sich zwei Autoren zollen, die jünger als Roderich Benedix waren, als sie in die dramatische Arena traten: Ernst Wichert und Gustav zu Putlitz; es ist das gesunde deutschbürgerliche Leben, das sich in ihren Lustspielen ausprägt. „Der Narr des Glücks" von Ernst Wichert hat einen guten Lustspielgedanken: nur gemahnt das französische Komödienmotiv, das in die kleinbürgerliche Sphäre eingreift, etwas fremdartig. „Ein Schritt vom Wege" aber ist ein glückliches Lustspielimpromptu, das uns von Hause aus in die heitere und unbefangene Stimmung versetzt, welche für die muntern Eingebungen Thaliens empfänglich macht. Die Verwickelungen und Verwechselungen des Lustspiels ergeben sich unbefangen aus dem ursprünglichen Motiv. Auch die Lustspiele „Spielt nicht mit dem Feuer", „Gut gibt Muth" von Gustav zu Putlitz, der sich vorher durch ansprechende einactige Bluetten

einen Namen bei dem Theaterpublikum gemacht hatte, illustriren Axiome der Lebensmoral in bürgerlichen Verhältnissen mit gesunder Situationskomik und Beherrschung der theatralischen Routine. Wichert und Putlitz halten ihre Stücke wie Benedix auf der mittlern Höhe des Lustspiels. Es ist keine pedantische Einseitigkeit, wenn auf die Sonderung der ästhetischen Gattungen Gewicht gelegt wird. Die literarischen Entwickelungsgänge haben zwar auch ihre Zwischenstufen, auf denen sich aus der Kreuzung verschiedener Gattungen eine neue entwickelt; aber die Kritik darf diesem Darwinismus nicht huldigen, wenn ihm auch die Literaturgeschichte Rechnung tragen muß. Hierin gilt es zur Fahne Lessing's zu schwören: das auf sich selbst stehende Kunstwerk muß sich zur Rechten und zur Linken scharf abheben von den Grenzgattungen. Das Lustspiel muß eben Lustspiel sein, nicht mit verschwimmenden Grenzen in das Schauspiel und die Posse übergehen.

Dieser letztern Grenzverrückung macht sich das jetzt auf den Bühnen herrschende bürgerliche Lustspiel schuldig: ja der Literarhistoriker ist in der günstigen Lage, eine ganz bestimmte Thatsache anführen zu können, welche den Kreuzweg kennzeichnet, an welchem die Lustspieldichtung zur Posse abschwenkte: wir meinen das schon erwähnte Zusammenarbeiten von Roderich Benedix und G. von Moser, aus welchem das vielgegebene Lustspiel „Das Stiftungsfest" hervorging. Hier zeigte sich der Altmeister als hartnäckigen Vertreter jenes ästhetischen Standpunktes, der das Lustspiel als solches in seiner Eigenart erhalten will, und konnte sich, wie schon erwähnt, mit den Moser'schen schwankartigen Zusätzen nicht einverstanden erklären.

Die breitere Wirkung blieb natürlich dem schwankartigen Lustspiel Moser's gesichert, und der Autor zögerte nicht, jetzt die mit Glück betretene Bahn weiter zu verfolgen. Rasch nach einander schuf er zwei Lustspiele, welche den Erfolg des „Stiftungsfestes" erreichten, wenn nicht übertrafen: „Ultimo" und

„Der Veilchenfresser". Beide Stücke enthalten auch einzelne Lustspielscenen von echtem Gehalt: gleichwohl ist der Abfall von dem Niveau des Benedix'schen Lustspiels nach dem Gebiete der Posse hin nicht zu verkennen. Es fehlt nicht in diesen Stücken jedes sinnige Verweilen, welches der Lustspielmuse unerläßlich ist, und diese Hast, diese athemlose Jagd nach komischen Effecten prägt sich schon in dem Dialog aus, der sich nirgends zu einem zusammenhängenden Periodenbau entschließt, sich in lauter abgerissenen Sätzen, Aperçus, Gedankenblitzen, die mehr aus der komischen Situation aufleuchten als aus dem humoristischen Genius des Autors, ergeht. Auch die Composition hat bei weitem nicht die Geschlossenheit, welche den Lustspielwerken von Benedix eigen ist: namentlich in „Ultimo" schiebt sich eine breite Scenenmosaik, nur äußerlich eingeheftet und nicht vom Lichte des komischen Grundgedankens beleuchtet, zwischen Anfang und Ende der Handlung ein. Besser ist der „Veilchenfresser" componirt: auch hier tritt freilich die Haupthandlung gegen die Episoden in den Hintergrund; aber die heitere Gestalt des Helden beherrscht beides gleichmäßig. In den spätern Lustspielen Moser's: „Der Hypochonder", „Der Sklave", „Onkel Grog", „Glück bei Frauen", „Der Bibliothekar", „Der Salontyroler", verleugnet sich zwar nicht die gute Laune des Autors, welche durchaus sympathisch wirkt, der frische resolute Bühnenschritt seiner Muse und das Füllhorn komischer Einfälle, über welches sie gebietet: aber der Mangel an künstlerischer Freiheit, die Compositionslosigkeit überwiegen allzu sehr in diesen Stücken, sodaß bei dem Fehlen des ernsten Haltes, den das Lustspiel verlangt, die schwankartigen Elemente zu sieghaft in den Vordergrund treten. Es sind meistens glückliche Gedanken, die der Autor hat; aber sie sind nicht genugsam ausgetragen. „Onkel Grog" fängt um einige Acte zu früh an, wodurch die Composition zersplittert wird; im „Hypochonder" ist die Hypochondrie des Helden nicht

der herrschende Charakterzug desselben, sodaß daraus die Verwickelungen des Stückes hervorgehen; im „Salontyroler" fängt die eigentliche Handlung erst am Schlusse des zweiten Actes an. Einen sehr glücklichen Treffer hatte G. von Moser noch einmal mit dem Lustspiele: „Krieg im Frieden", das er in Gemeinschaft mit Franz von Schönthan dichtete und in welchem er als moderner Farquhar mit großer Frische das militärische Leben wiederspiegelte. Der herzgewinnenden Munterkeit der Moser'schen Thalia fehlt der feste Halt einer soliden dramatischen Architektur, an den sie sich anlehnen könnte.

Eine Reihe von Lustspieldichtern, die meistens auf allen Bühnen heimisch sind, tummelte sich nun auf dem breiten Wahlplatze der schwankartigen Komödie: Leopold von Schweitzer, der socialistische Agitator, der nach einem schwunghaften Debut auf dem tragischen Kothurn sich ganz der Erfindung heiterer Lustspielverwickelungen hingab, Julius Rosen, ein sehr productives Talent mit kecken Improvisationen, Rudolf Kneisel, Michael Klapp, Franz von Schönthan. Von Schweitzer's Lustspielen haben „Epidemisch" und „Großstädtisch" den meisten Erfolg gehabt; es sind kecke Anläufe, Quidproquos; der socialistische Agitator versteht sich auch auf den Bühneneffect; es sind glückliche Griffe im Detail; aber doch ist die Productionsweise eine atomistische; die Scenen sind mehr zusammengeweht als ineinandergefügt; die Motivirung ist eine flüchtig skizzirte. Auch waren die Themata meistens nicht neu; „Großstädtisch" ist eine Variante jener seit Kotzebue's Zeit beliebten Satiren auf die Kleinstädterei. Kecke scenische Schlaglichter beleuchten alle diese Stücke, denen aber die solide Charakteristik fehlt; es sind mehr scharf ausgeschnittene Silhouetten als Menschen von Fleisch und Blut. Julius Rosen hat mehr Sinn für künstlerische Composition; besonders sein bestes Stück: „O diese Männer", beweist dies; er gruppirt seine Gestalten um einen Grundgedanken, der auch in allen komischen Situationen aus-

strahlt. Das ist auch in „Größenwahn", in „Deficit" und andern Stücken von ihm der Fall, während einige Lustspiele: wie „Kanonenfutter", „Citronen", „Sport", diese innere Einheit vermissen lassen. In der Erfindung komischer Motive ist Rosen sehr glücklich; doch die Handlung bewegt sich bei ihm meistens ohne jede Spur von Selbstbesinnung, oft purzelbaumartig, oft wie aus der Kanone geschossen; daher der schwankartige Anstrich auch dieser Stücke. Es kommt dazu die Lust an Uebertreibungen und der Mangel an Motivirung, wie es aus solcher Ueberstürzung in der Führung der Handlung hervorgeht. Viele Verwickelungen sind nur dadurch möglich, daß die mitwirkenden Personen in langen Unterredungen nicht sagen, was sie auf dem Herzen haben und was sie sich gegenseitig zuerst mittheilen müßten. Ebenso enthalten auch Rudolf Kneisel's Stücke, wie „Die Tochter Belial's", „Emma's Roman", „Das einzige Gedicht" u. a. ganz gute komische Motive, doch die Durchführung ist allzu flüchtig und possenhaft. Franz von Schönthan begann mit einigen tumultuarischen Possen von großer Lachwirkung, verfaßte dann einige Lustspiele, wie „Der Schwabenstreich", „Roderich Heller", mit etwas höheren Intentionen, aber doch überwiegender Possenstimmung und feierte zuletzt durch einen drastischen Schwank: „Der Raub der Sabinerinnen", den er mit seinem Bruder Paul von Schönthan verfaßte, den Triumph, einen der größten Lacherfolge der jüngsten Zeit errungen zu haben. Gemeinsam ist fast allen diesen Stücken die Spiegelung des literarischen oder theatralischen Lebens auf der Bühne, allerdings auf dem Gebiete der seichten Belletristik und des subalternen Komödiantenthums.

In allen diesen Stücken grenzt die Charakterzeichnung bisweilen an die Caricatur; es fehlt eben der gediegene solide Grundton, die Lebenswahrheit, der Ernst, der dem schalkhaften Lächeln und selbst dem muntern Gelächter der Thalia zu Grunde liegen muß. Diese Stücke haben fast alle weniger

Halt als die lustigsten Lustspiele von Kotzebue und seiner anerkannten Nachahmer, eines Blum und Töpfer, welche freilich auf dem Lustspielparnaß der Italiener und Engländer freibeuterten. Je mehr die Berliner Posse als solche auf den Aussterbeetat gesetzt ist: desto mehr bereichert sich das Lustspiel mit dem vorweggenommenen Erbe derselben. In der Posse, in welcher das Couplet selbst der widerwilligsten Situation und dem ungeeignetsten Vertreter aufgepfropft wird, werden die Charaktere meist nur mit dicken Kohlenstrichen gezeichnet; die Situationen hängen an den lockersten Angeln der Motive; Wirkungen ohne Ursache häufen sich, und solche Leichtfertigkeit überkommt das Lustspiel von der Posse, deren Stelle es zum Theil vertritt, seitdem der Geschmack für ein wesentliches Ingredienz derselben, die Gesangskomik, zu erlöschen droht.

Merkwürdig ist es, wie ein Autor, der von dieser Gesangsposse herkommt, den Weg zur Solidität der Benedix'schen Dichtweise zurückgefunden hat, ja auch in Bezug auf die Vorliebe für directes Moralisiren diesem Autor geistesverwandt ist. Wir meinen L'Arronge, der zuerst mit Gesangspossen debutirte, dann mit seiner Posse „Mein Leopold" mit Benutzung der äußerlichen Form und des scenischen Rahmens eine ernstere Tendenz verfolgte, in „Hasemann und seine Töchter" auch die Form der Gesangsposse gänzlich abstreifte und besonders mit „Doctor Klaus" einen glänzenden Bühnenerfolg errang. Das possenartige Element ist zwar in diesen Stücken reichlich vertreten, aber meistens in gesonderten Scenen below stairs, wie in den überaus komischen Auftritten, in denen der Kutscher des Doctor Klaus als Winkelpraktikant auftritt. Doch trotz einer großen Eintönigkeit der Erfindungen — in mehreren Stücken spielen kranke Kinder hinter der Scene mit — und trotz der stets sich wiederholenden Tendenz, die verzärtelnde Liebe der Aeltern zu den mehr oder weniger ungerathenen Kindern zu geißeln, haben diese Lustspiele doch wieder eine solidere Charak-

teristik und überhaupt mehr dramatisches Rückgrat als die Stücke der vorher erwähnten Autoren.

Neben dem bürgerlichen Lustspiel, welches in seiner jüngsten Gestalt an die Posse streift, geht das Salonlustspiel einher, welches neuerdings nach französischen Vorbildern in das Schauspiel, das weinerliche Lustspiel, die Comédie larmoyante, überzugehen droht: mindestens sind hier die Grenzen so verwischt, daß eine kritische actio finium regundorum kaum Erfolg haben dürfte. Ob auf dem Titel des Stückes die Bezeichnung „Schauspiel" oder „Lustspiel" steht, macht in Bezug auf die Sache selbst keinen Unterschied.

Freilich, auch die Grenzen gegen das bürgerliche Lustspiel sind nicht immer festzuhalten. Im ganzen wird man von dem Salonlustspiel sagen müssen, daß es in einem höhern Ton gehalten ist und weitere geistige Perspectiven hat als das bürgerliche Familienstück. Wenn auch der aristokratische Pli, die feinern Formen der höhern Gesellschaft dort bei weitem mehr hervortreten, so sind sie dennoch durchaus nicht unerläßliche Bedingungen: wohl aber gibt es einen größern Reichthum geistigen Lebens hier zu verwerthen und die psychologische Entwickelung, die bei den heitern Zufallsspielen der bürgerlichen Komödie und ihren einfachen Motiven keine Rolle spielen kann, tritt hier in den Vordergrund. Damit hängt es zusammen, daß auch mancherlei, was an sociale Reform anklingt, in den Rahmen dieser Lustspiele sich einfügt: besonders die Mißstände des ehelichen Lebens und die Zustände, die das gesellschaftliche Correlat zu demselben bilden, werden namentlich von der französischen Comédie, die ja auch auf deutschen Bühnen eine große Rolle spielt, in dramatische Handlung umgesetzt. Daneben wird von Kunst, Literatur, von Philosophie und Politik im Dialog gehandelt, und einzelne Momente derselben spielen auch in die Action mit hinein. Mit Einem Wort, das Salonlustspiel hat eine höhere geistige Bedeutung als das bürgerliche, geht

mehr auf psychologische Motive zurück und schlägt einen vornehmern Ton an.

Schon Kotzebue verließ den engen Rahmen seiner „Kleinstädter", wenn er die Phrenologie in den „Organen des Gehirns" und die Kant'sche Philosophie in der „Sucht zu glänzen" zu Gegenständen seiner dramatischen Satire machte; doch hatte diese Satire so derbe Formen, daß sie die Lustspiele, die sie beherrschte, nicht in eine geistig vornehmere Sphäre erheben konnte. Der eigentliche Schöpfer des deutschen Salonlustspiels ist Eduard von Bauernfeld; ja, in einem seiner ersten Stücke: „Bürgerlich und Romantisch", einem Lustspiel von ungezwungener Führung der Handlung und glücklicher Charakteristik, einem der besten und nachhaltigsten Repertoirestücke deutscher Bühne, hat er die gesellschaftlichen Contraste behandelt, welche den Gegensatz des bürgerlichen Lustspiels und des Salonlustspiels bilden. Mit ausnehmender Lebenswahrheit, in köstlichen kleinbürgerlichen Genrebildern ist der philiströse Familienkreis dargestellt, in welchem der junge Badearzt Sittig seine Lebensgefährtin sucht. Die Scenen zwischen Katharina von Rosen aber und dem Baron Ringelstern sind mit der ganzen geistigen Feinheit und dem attischen Humor des Salonlustspiels durchgeführt. Was Bauernfeld „romantisch" nennt, ist in Wahrheit „modern": es bezeichnet den höhern Conversationston, die geistige Fernsicht, die feinere psychologische Motivirung. Diese fehlt in allen seinen Stücken nicht; ja, manche derselben sind zu sehr als Seelengemälde zu betrachten; die äußere dramatische Handlung tritt bisweilen gegen die novellistischen Vorgänge des Seelenlebens zu sehr zurück. Einige dieser Stücke, wie „Krisen", ein Lustspiel, das auf einer Erzählung Feuillet's beruht, verleugnen die Wahlverwandtschaft des Autors an der Donau mit demjenigen an der Seine nicht, obschon auch hier Charaktere wie Lämmchen die deutschbürgerliche Komödie innerhalb der französischen Salondramatik vertreten. Doch der Stil des Salon-

dramas ist in allen diesen Stücken vom „Tagebuch" an bis zu „Aus der Gesellschaft" und „Moderne Jugend" mit Feinheit und Grazie ausgeprägt. In dem Lustspiel „Großjährig" ließ Bauernfeld selbst die politischen Gegensätze in allgemein verständlicher Symbolik auf der Bühne sich aussprechen.

Der vornehmern Gattung des Lustspiels gehört eins der beliebtesten Stücke unsers Repertoires an: „Die Journalisten" von Gustav Freytag, welches sich ebenfalls im Salon, und zwar im politischen Salon, bewegt, aber stark durchschlagende bürgerliche Elemente in sich aufgenommen hat, wie den Charakter Piepenbrink's, welcher der Träger eines Haupterfolges in dem Stücke ist. Nicht französische Muster, sondern englische bestimmen die Darstellungsweise Freytag's: es ist der Pinsel von Dickens-Boz, mit dem er seine Charaktere malt; die heitere Natürlichkeit, das große Geschick, womit die politischen Parteien, wenn auch in ihren Umrissen kenntlich, doch in halbe Verschleierung gehüllt sind, welche eine zwiespältige Parteinahme seitens des Publikums ausschließt, das köstliche Album journalistischer Charakterköpfe, unter denen Bolz, der immer in neuer Auflage erscheinende Lieblingsheld Freytag's, ein Mann des gemüthlichen Humors und der liebenswürdigen Impertinenz, sich besonders hervorthut: dies alles sicherte dem Stücke einen nachhaltigen Bühnenerfolg, um so mehr, als die geistige Feinheit des Autors in der Durchführung sich nicht verleugnete.

In das uneingeschränkte Lob, welches Heinrich Laube dem Stücke zollt, mag man eher einstimmen als in seine uneingeschränkte Bewunderung des „Geheimen Agenten" von F. W. Hackländer. Auch dieses Stück ist ein echtes Salonlustspiel; es spielt sogar auf dem glatten Parket des Hoflebens. Die Composition ist durchaus ineinandergreifend, und das Gespenst des geheimen Agenten, das der Prinz zu seinem Privatgebrauch herbeibeschworen und das solche Verwirrung in allen Hofkreisen anrichtet, hat eine Legitimation, welche die

Aesthetik des Komischen respectiren muß. Gleichwohl dreht sich die ganze Handlung um die Intriguen kleiner Höfe, ein Thema, das keine weiteren Perspectiven bietet und eigentlich nur eine in einen höhern gesellschaftlichen Kreis verlegte Variante auf die Kleinstädterei ist. Ueberdies sind die albernen Hofmarschälle und ähnliche Chargen des Hofstaates schon aus unsern classischen Dichtern zur Genüge bekannt. So muß man sich diesem Stücke gegenüber auf Anerkennung der geschickt angelegten Intrigue beschränken; es ist ein modernes Degen- und Mantelstück, dessen Held in ein gespenstiges Incognito gehüllt ist; nachhaltigen Eindruck kann es nicht hervorrufen.

Den eleganten Ton des Salons hat von den neuern Dramatikern keiner so glücklich getroffen wie Adolf Wilbrandt, dessen vielseitiges Talent ebenso in der Tragödie heimisch ist. Wilbrandt gehört im Lustspiel der Bauernfeld'schen Schule an: das Herüberwirken neufranzösischer Einflüsse ist nicht in störender Weise bemerkbar. In den reizenden Einactern „Jugendliebe" und „Unerreichbar" herrscht die feine Grazie des echten Lustspiels; die Schwierigkeit, eine Handlung mit dramatischer Gliederung in einen Act zusammenzudrängen, eine Entwickelung, ja, einen Umschlag der Gesinnung und Neigung innerhalb einer so kurz gemessenen Bühnenzeit zu bieten, ist von dem Dichter mit Glück überwunden. Freilich muß das Publikum und die Kritik kleine Zugeständnisse an die Illusionen der Bühne und an die dramatische Uhr machen, die nicht ganz nach der Stadt- und Rathsuhr geht. In den größern Salonlustspielen Wilbrandt's fehlt indeß die ausdauernde Kraft des Humors, wir möchten sagen, das dramatische Wachsthum. Die Klippe für Wilbrandt den Lustspieldichter ist Wilbrandt der Novellist. Die Novelle hat andere Voraussetzungen als das Lustspiel; sie greift in der Handlung ebenso zurück wie vorwärts, sie liebt das feine psychologische Problem. Das Lust-

spiel „Die Maler", in seiner Art ein Cabinetsstück mit sprudelnder Frische des Dialogs und hinreißender Heiterkeit der Situationen, hat doch auch einen novellistischen Zug. Die Wandlungen in dem Verhältniß zwischen Oswald und seiner Verlobten Leonore sind für das Lustspiel zu plötzlich, zu brüsk: es fehlen jene motivirenden Vermittelungen, welche die Novelle ausführen kann. Dagegen ist die junge Malerin Elsa, die sich aus einer grauen Motte in einen schönen Schmetterling verwandelt und sich aus dem Sächlichen ins Weibliche übersetzt, eine originelle dramatische Gestalt, und bei ihr ist es auch ausreichend motivirt, wie sie die Kunst aufgibt und ihr Herz findet. „Die Vermählten" sind mit sehr bunter theatralischer Handlung doch eigentlich eine dramatische Novelle, der es an genugsam markirten Einschnitten fehlt und deren spleenhafte Voraussetzung von bizarrer Art ist, wie überhaupt die komischen Arabesken und Figuren an Barockschnitzwerk erinnern. Doch sind die Verwickelungen gewandt, und der Ton des Ganzen ist fein und elegant. Einen stark novellistischen Beigeschmack hat auch die „Fahrt nach Riva"; einleuchtender ist die dramatische Entwickelung in der Comédie „Auf den Bretern", in welcher eine Künstlerin, die infolge einer aus Liebe geschlossenen Ehe auf die Bühne verzichtet, unglücklich durch solchen Verzicht, wieder zu ihrer Kunst zurückkehrt, die Heldin ist.

Alle diese Stücke zeugen nicht nur von großer Bühnengewandtheit, sie haben eine geistige Feinheit des Tons und der Haltung, welche durchaus wohlthuend berührt und geeignet ist, auch dem deutschen Salonlustspiel auf den vornehmen Bühnen eine Stätte zu bereiten.

Gleiches Lob kann man der Paul Lindau'schen Dramatik spenden, die sich ebenfalls durch graziöse Haltung der conversationellen Formen hervorthut und nur bisweilen einzelne kecke Feuerwerke des Esprit und geflügelte Worte liebt, die an den Kalauer streifen. Der Autor begann als echter Jünger der

französischen Comédie in seiner „Marion", in welchem Stücke die gefallene Frau die in der Boulevarddramatik beliebten Stadien ihres Falls durchmacht. Das Stück hatte einige gut arrangirte Effectscenen, verleugnete aber die Pariser Muster zu wenig. Gänzlich emancipirt von solchen gewagten Voraussetzungen hatte sich der Autor in seinem erfolgreichen Schauspiel „Maria und Magdalena", in welchem eine ernste und rührende Handlung sich aus den allzu harmlosen Voraussetzungen einer Pensionsliebe und den stilistischen Uebungen einer Schülerin entwickelt. Die Wurzel dieser Handlung gehört dem eng umzäunten dramatischen Gärtchen der Benedix'schen Muse an; ihre Krone wiegt sich mit feingefiedertem Laubwerk im Aether der effectvollen Boulevardsdramatik, deren Technik der gelehrige Jünger sich mit vielem Geschick angeeignet hat; den Dank dafür stattete er ihr in den Lobreden ab, mit denen sein Held das französische Drama feierte, wobei er das Lob des deutschen nicht etwa einem Pedanten, sondern einem Schurken in den Mund legte. „Diana", das zweite Stück, hatte gewagte Voraussetzungen und einen unmöglichen Abschluß. Diesen Comédies schlossen sich später noch „Tante Therese", „Johannistrieb" und „Jungbrunnen" an, drei Stücke, in denen, trotz einzelner Salon- und Atelierscenen, die bürgerliche Rührung und die sentimentale Beleuchtung, ja eine gewisse herbstliche Stimmung, wie sie die Liebe alter Jungfrauen und Junggesellen mit sich bringt, überwog. In „Gräfin Lea" hat Lindau der aktuellen Frage über die Stellung des Judenthums eine dramatische Fassung gegeben, elegant und geistreich aber ohne festen Gang und innere Einheit, mit einem Ragout sentimentaler Scenen und komischer Genrebildern und einer oft zu directen Rhetorik. „Der Erfolg" ist ein echtes Lustspiel, von überraschend dürftiger einfacher Handlung, aber mit so reichen Feuilleton-Arabesken ausgestattet, daß die Stimmung

des Publikums eine heiter angeregte bleibt und den Geschicken eines Bühnendichters vor, bei und nach der Aufführung eines Stückes nicht ohne Antheil folgt.

Ein jüngerer Autor, Hugo Bürger (Lubliner), ist in die Bahnen Paul Lindau's getreten mit seiner „Gabriele", einer echten Comédie, und seinem Lustspiel „Eine Frau ohne Geist". Beide Stücke hatten am Berliner Hoftheater großen Erfolg; auch spricht sich ein Talent für Situationsmalerei und psychologische Detailzüge in denselben aus; doch seine Darstellungsweise entspricht nicht den Regeln, welche die Dramaturgie als endgültig für dramatische Compositionen festgestellt hat. Sie geht in der Motivirung in die Breite, ohne damit die Motive zu verstärken, und schiebt novellistische Illustrationen mit zurückliegender Vergangenheit, lange Erzählungen breit in die bereits vorgeschrittene und zum Schluß eilende Handlung ein. Außerdem gehen zwei Handlungen bei ihm nebeneinander her, die weder durch äußern Causalnexus, noch durch einen gemeinsamen Grundgedanken miteinander verknüpft sind. Dadurch erscheinen seine Stücke nach der einen Seite schwerfällig durch die Häufung der Motive, nach der andern locker und zusammenhanglos durch das gleichgültige Nebeneinander zweier selbständigen dramatischen Strömungen. Die französischen Einflüsse, besonders diejenigen Victorien Sardou's, zeigen sich in vielen Einzelheiten der Bürger'schen Stücke: wir erinnern in der „Frau ohne Geist" an die Briefscenen, die uns die pattes de mouche lebhaft ins Gedächtniß zurückrufen, an die Mitwirkung des Geruchsinnes bei dramatischen Combinationen. Werner riecht den im Kamin verbrannten Brief, ähnlich wie sich die abenteuernde Gräfin in „Dora" als Diebin des Documents durch den Parfum verräth, mit dem sie alle Actenstücke durchduftet hat.

In „Gabriele", einem Stück von weit größerm Zusammenhalt als „Die Frau ohne Geist", ist die Verwickelung selbst in einer äußerst complicirten Weise eingeleitet: es bedarf dazu

einer so genauen Localaufnahme, wie sie bei Criminalprocessen erforderlich ist. Ohne das Verhältniß der Räumlichkeiten zu einander versteht man den ganzen Conflict nicht; „das Logis" ist die Mutter desselben, der diftelnde Verstand der Vater. In der weitern Ausführung, so viel Peinliches sie bietet, zeigt sich das Talent des Autors in manchen Scenen, die mit psychologischer Feinheit ausgeführt sind; die Lösung muß aber wieder an jene Voraussetzungen anknüpfen. „Gabriele" trägt indeß das Gepräge des Schauspiels, der Comédie larmoyante, deutlich an der Stirn. Dagegen ist „Die Frau ohne Geist" ein wirkliches Lustspiel, mit einem echten Lustspielmotiv, das aber weder an und für sich genügend erklärt noch genügend ausgebeutet ist. Dies Mädchen wird theils für dumm gehalten, ohne es zu wollen, theils stellt es sich dumm. Diese doppelte Motivirung spielt ineinander; doch bleibt sie ohne dramatisch eingreifende Wirkung; denn schon im zweiten Acte läßt die Heldin die Maske fallen und erobert sich durch ihre Klugheit einen Mann. Es folgt dann noch ein Nachspiel, das ihr zu einem wohlfeilen Triumphe über eine Nebenbuhlerin verhilft. Dies an einen Vorgang des frühern ersten Actes sich anrankende Nachspiel bietet allerlei Detail, das auf der Bühne sich wirksam macht, ist aber mühsam zusammengeklügelt. Eine zweite Geschichte, die Novelle der Bettlerin von Santa-Croce, schiebt sich ohne jede äußere oder innere Beziehung auf die Haupthandlung breit in dieselbe ein. Der Dialog des Stückes hat zwar keinen schlagenden Witz, doch er hält, mit wenigen Ausnahmen, die rechte Mitte eines gefälligen Conversationstons ein. In Hugo Bürger's späteren Stücken: „Auf der Brautfahrt", „Gold und Eisen", finden sich dieselben Vorzüge und Fehler wieder. Charakteristisch ist es für ihn, daß er seine Motive gern aus den Kreisen des Handels- und gewerblichen Lebens nimmt. In „Fourfix" und den „Mitbürgern" ist eine Vereinfachung der Motivirung, eine leichter flüssige dramatische Formlegung un-

verkennbar; doch hat der Gehalt der Stücke darunter gelitten und besonders das letztere ist schwach und verfehlt.

Wenn wir das deutsche Salonlustspiel oder die Comédie in dieser ihrer neuesten Gestalt näher ins Auge fassen, so finden wir Versündigungen gegen die Grundregeln des dramatischen Schaffens, die zum Theil sich auf französische Vorbilder zurückführen lassen. Das Ueberwiegen des Novellistischen ist fast allen diesen Stücken gemeinsam; Lindau wie Bürger verstoßen gegen die dramatische Grundregel, daß das Publikum von Hause aus mit im Geheimniß sein muß; sie entrollen erst allmählich im Laufe des Stückes eine hinter demselben liegende Vergangenheit, statt uns eine vor unsern Augen sich fortentwickelnde und nur dadurch spannende Handlung vorzuführen; sie benutzen das Effectmittel der Enthüllungen, das für das Drama schon deshalb ungeeignet ist, weil es ohne längere Erzählungen sich nicht in Anwendung bringen läßt. Die Erzählungen bei unsern Classikern — wir erinnern an die des schwedischen Hauptmanns in „Wallenstein's Tod", an die des Ritters Raoul in der „Jungfrau von Orleans" — schildern Vorgänge, die sich entweder schon aus der dramatischen Handlung selbst als ihre Folge, die scenisch nicht mit dargestellt wird, entwickeln, oder, mit der Handlung selbst eng verwebt, gleichsam in ihren Zwischenacten spielen, oder, wie Wallenstein's eigene Erzählung, den Charakter des Helden in ein bedeutsames Licht stellen. Erzählungen und Novellen in spätern Acten, welche erst die Vorgänge der vorausgehenden erläutern, sind als nachhinkende Motivirungen durchaus zu verwerfen. Bei Wilbrandt ist dies weniger der Fall, und wenn wir von einem novellistischen Zug in seinen Lustspielen sprechen müssen, so bezieht sich dies auf die gewagten psychologischen Probleme, die er bisweilen behandelt und für deren Begründung der rasche Gang des Dramas nicht genügende Zeit übrigläßt.

So sehr die französischen Autoren die Technik beherrschen,

so ist doch ihre Compositionsweise nicht mustergültig. Dies gilt besonders von Sardou, der in die Exposition stets eine Mosaik von Genrebildern aus dem Salon stellt, aus welcher allmählich erst die Handlung herauswächst zu einer oder zwei großen entscheidenden Hauptscenen. Es bedarf keines allzu scharfen Auges, um zu sehen, daß unser deutsches Salonlustspiel hierin ganz nach dem Muster Sardou's arbeitet; in jedem Stück von Lindau und Bürger ist dies nachzuweisen. Gleichwohl ist das Ueberwuchern des Episodischen kein dramatischer Vorzug; es beeinträchtigt den starken Zug der fortschreitenden Handlung und kann zu einer Compositionslosigkeit führen, welche auch bis zum Schluß aus dem musivischen Nebeneinander mehrerer Neben- und Haupthandlungen nicht herauskommt.

Dagegen ist dem deutschen Salonlustspiel ein größerer Reichthum geistiger Perspectiven und ein gewandter, eleganter Dialog nachzurühmen, und damit ein Fortschritt über die Sphäre des bürgerlichen Lustspiels hinaus.

Eine andere Form des Lustspiels, das historische, gehört dem 19. Jahrhundert an, ist aber ebenfalls nicht aus deutscher Eigenart entsprungen, sondern von ihr bei der Aneignung nur umgeschaffen und vertieft worden. Der eigentliche Schöpfer desselben ist Scribe, der zuerst auf den Gedanken kam, Intriguen des Mantel- und Degenstückes auf historische Vorgänge anzuwenden. Es geschah dies stets im Sinne feiner Ironie, die im Nachweise der kleinen Ursachen für große geschichtliche Wirkungen triumphirt. Doch hat das Lustspiel keine andere Aufgabe, als die Geschichte in solche ironische Beleuchtung zu rücken? Konnte es sich nicht auch komischer Charaktere und Situationen bemächtigen, welche die Geschichte an die Hand gab? Konnte es nicht, ohne Verspottung des geschichtlichen Geistes, ja mit Verherrlichung desselben eine Satire auf die Nichtigkeiten schreiben, welche sich der Entwickelung der Menschheit in den Weg stellten? Etwas vom scharfen Auge, aber engen

Blick des Kammerdieners, für den es keine Helden giebt, darf dem Lustspiel für seine heitern Kleinmalereien nicht fehlen, aber es soll nicht aufgehen im Genrebilde. Das war die Art und Weise, wie deutsche Dramatiker das geschichtliche Lustspiel gestalteten, namentlich Karl Gutzkow in seinem „Zopf und Schwert". Hier wird die Geschichte nicht ironisch, sondern sogar prophetisch beleuchtet. Mit Cabinetsstücken der Anekdote wird der wackere Soldatenkönig illustrirt, aber in der Scene des Tabakscollegiums schlägt der Humor ein seelenvolles Auge auf und in seinen „lachenden Thränen" spiegelt sich die geschichtliche Bedeutung des hausväterlich-tyrannischen Monarchen. Aehnlich wird im „Urbild des Tartuffe", einer Spiegelung des Lustspiels im Lustspiel, das Recht der freien Meinungsäußerung auch in satirischer Form im Kampfe mit den Interessen des Hofes und der Stände geschildert. Mein eigenes Lustspiel „Pitt und Fox" enthält eine heitere Kritik des englischen Parlamentarismus. Heinrich Laube schrieb in „Gottsched und Gellert" eine muntere Literaturkomödie mit den Contrasten zweier grundverschiedener literarischer Charaktere, und behandelte im „Statthalter von Bengalen" die pseudonyme Publicistik mit den komischen und ernsten Schicksalen, die sich an die Namenlosigkeit eines epochemachenden Autors heften. Der deutsche Genius ist es gewohnt, die Weltgeschichte als das Weltgericht anzusehen; er hütet sich davor, sie à la Scribe zu entschleiern; der deutsche Lustspieldichter sucht in ihr komische Motive, er verspottet die Mächte, die sich dem Fortschritt entgegenstellen; er zeigt die heitern Schwächen von Männern, die sich im Großen bedeutend bewegen; er corrigirt das französische Intriguenstück durch das Charakterstück. So mag diese neue Gattung immer neue Blüthen treiben; sie ist vollkommen berechtigt, wenn sie auf dem Boden der modernen Interessen und Ideen bleibt, und nicht, wie Felix Dahn in der „Staatskunst der Frauen" es gethan, für heitere Verwickelungen ein mittelalterliches

Costüm wählt und ein solches auch im Denken und Empfinden wählen muß. Die Anlehnung an historische Daten macht nicht das Historische aus.

Die übliche Form unsers modernen Lustspiels ist der prosaische Dialog: das Lustspiel in Versen wird nur sehr ausnahmsweise gepflegt. Gleichwohl schließt der komische Stil durchaus nicht den Vers aus, der sich gerade dafür eignet, epigrammatische Pointen des Dialogs mit besonderer Schärfe zuzuspitzen, überhaupt auch der Komik einen mehr monumentalen Charakter, den flüchtigen Einfällen die Bedeutung geflügelter Worte zu geben. Doch die realistische Richtung der Zeit findet in der Verssprache eine Entfremdung von der Naturwahrheit, welche im Anschluß an die Conversation des gewöhnlichen Lebens liegt. Den Conversationsschauspielern ist der Versdialog ein ungewohntes Hemmniß; auch ist es keine Frage, daß für eine Menge von Stoffen das Versgewand eine ungeeignete Einkleidung sein würde. Gleichwohl sollte das Lustspiel mit idealer Physiognomie der deutschen Bühne erhalten bleiben, und die darauf hingehenden Bestrebungen verdienen volle Ermuthigung.

Die Hoffnung, daß die Entwickelung und Vertiefung der politischen Interessen der deutschen Bühne ein aristophanisches Lustspiel verschaffen würde, ein Lustspiel, das zugleich satirisch scharf und poetisch schwunghaft in kühnen Phantasiegestaltungen ein Abbild der politischen und socialen Welt auf die Bretter zauberte, hat sich, wie oben erwähnt, durchaus nicht erfüllt. Der Vorgang Platen's, welchem einige Dichter, wie Prutz in der „Politischen Wochenstube" und Glaßbrenner, folgten, hat sich für die Bühne unfruchtbar erwiesen. Jene Dichtungen mit ihren Choriamben und Tetrametern, die zum Theil das dauernde Gepräge eines großen sprachschöpferischen Talentes trugen, verzichteten allerdings von Hause aus auf die Bühne, indem sie nur den Eingeweihten literarischer Kreise verständlich und außer-

dem zu arm an einer greifbaren komischen Handlung waren. Doch eine Anknüpfung an diese in Bezug auf dichterischen Ausdruck classischen Muster, mit größerer Rücksicht auf Bühnenerfordernisse und Bühnenwirkung erschien wohl möglich, und gerade die Zauberposse mit ihrer glänzenden scenischen Ausstattung und ihren fein erfundenen Phantasiegestalten enthält einen Keim, aus dem ein modernes aristophanisches Lustspiel hätte herauswachsen können. Ein satirischer Grundgedanke als geistiger Kern, die reich dotirte moderne Bühne mit ihren Decorationen, glänzenden Mitteln, ihren Maschinerien und Beleuchtungen, die aus dem Couplet sich gestaltende Parabase, eine Handlung, die neben dem Symbolischen das derb Komische zur Geltung brachte: waren hier nicht viele Möglichkeiten gegeben für die Wiedergeburt des aristophanischen Lustspiels im modernen Geist? Leider fehlte der echte Genius für solche Umgestaltung; aber auch die bequemen Neigungen der Theaterdirectionen und des Publikums waren ihr entgegen gewesen. Ohne Frage wird die alte Posse mehr und mehr auf den Aussterbeetat gesetzt; aber ihre Erbschaft tritt nicht die aristophanische Komödie an, sondern jenes bürgerliche Lustspiel, welches der mittlern und neuern attischen Komödie entspricht. Diese Wendung bezeichnet L'Arronge, der von der Gesangsposse herstammt und sich jetzt schon das Burgtheater erobert hat.

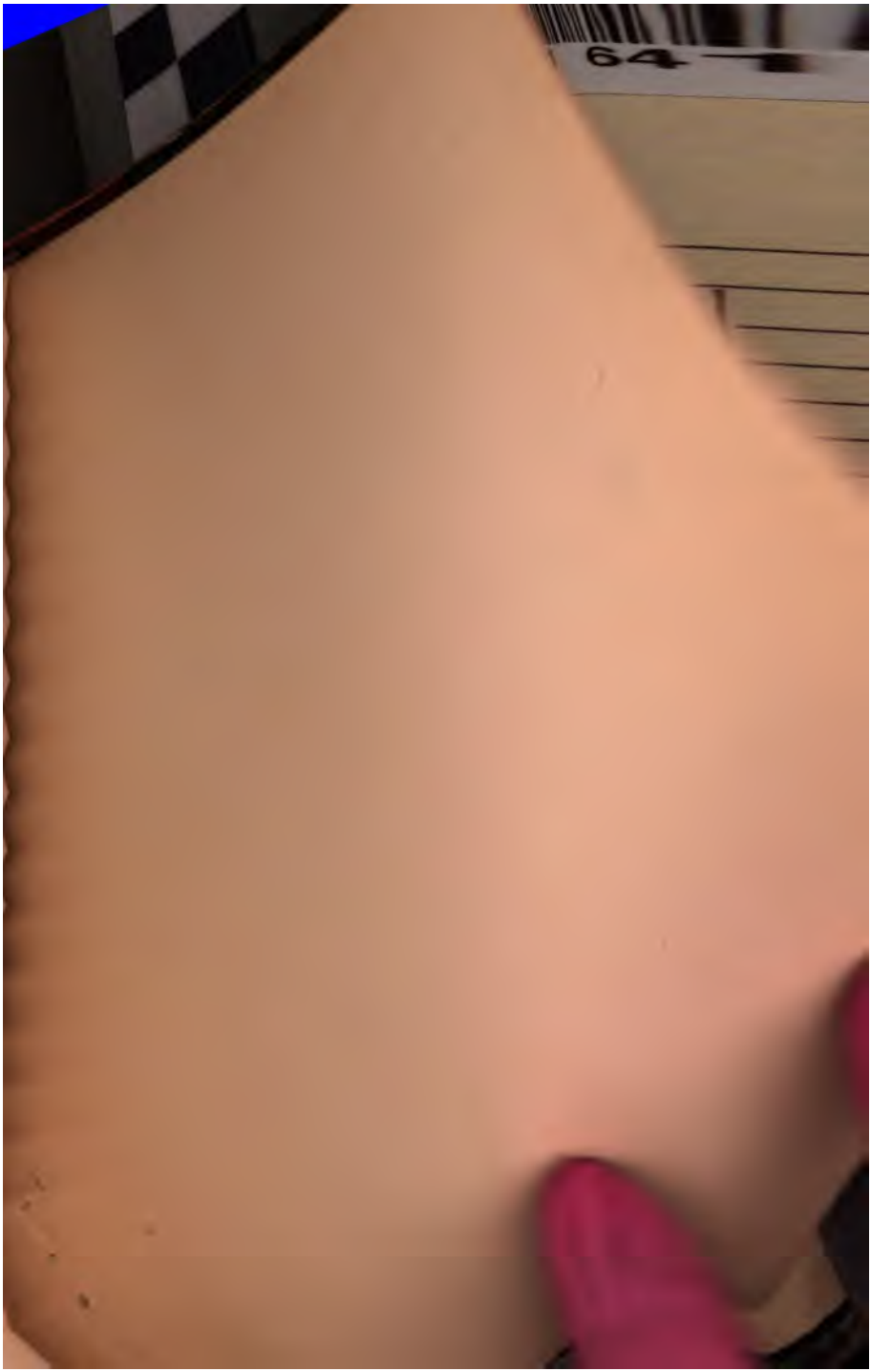
Das bürgerliche Lustspiel in Versen hat übrigens in Deutschland auch schon ein altes Datum: der vielgewandte Kotzebue hat solche Stücke gedichtet, ebenso seine Nachfolger, Müllner und Steigentesch. In Frankreich hat einer der gefeiertsten realistischen Lustspieldichter, Augier, mit geistig feinen Komödien in gewähltem Versgewand begonnen und eigentlich seinen Ruf begründet; auch Ponsard's Lustspiel „La bourse" trägt diesen vornehmen Charakter. Wir haben auf deutschen Bühnen, und zwar auf allen Repertoires ein beliebtes Lustspiel in Versen, es ist spanischer Herkunft: Moreto's „Donna Diana"; das

meisterhafte Federballspiel der Pointen in demselben und die „fein ausgearbeitete Dialektik" der Empfindungen ist über jedes Lob erhaben. An dies Muster lehnt sich der Nibelungendichter Wilhelm Jordan in seinen Lustspielen „Die Liebesleugnerin" und „Durchs Ohr", welches letztere in jüngster Zeit die Bühnen sich erobert, mit unverkennbarer Deutlichkeit an. Große Sprachgewandtheit und geistige Feinheit zeichnen diese Stücke aus, deren Intrigue indeß nicht greifbar genug, gleichsam mit dialektischen Spinngewebefäden gewebt ist.

So weist unser neues Lustspiel zwar reges Leben auf, auch fehlt es nicht an Vielseitigkeit der Richtungen. Gleichwohl ist es über Kotzebue im ganzen und großen nicht viel hinausgekommen, und der Einfluß der französischen Bühne, förderlich in Bezug auf äußere Technik, hat doch die deutsche Eigenart dramatischer Komik nicht zu freier Entfaltung kommen lassen.

Druck:
W. Moeser Hofbuchdruckerei
Berlin.

Druck:
W. Moeser Hofbuchdruckerei
Berlin.

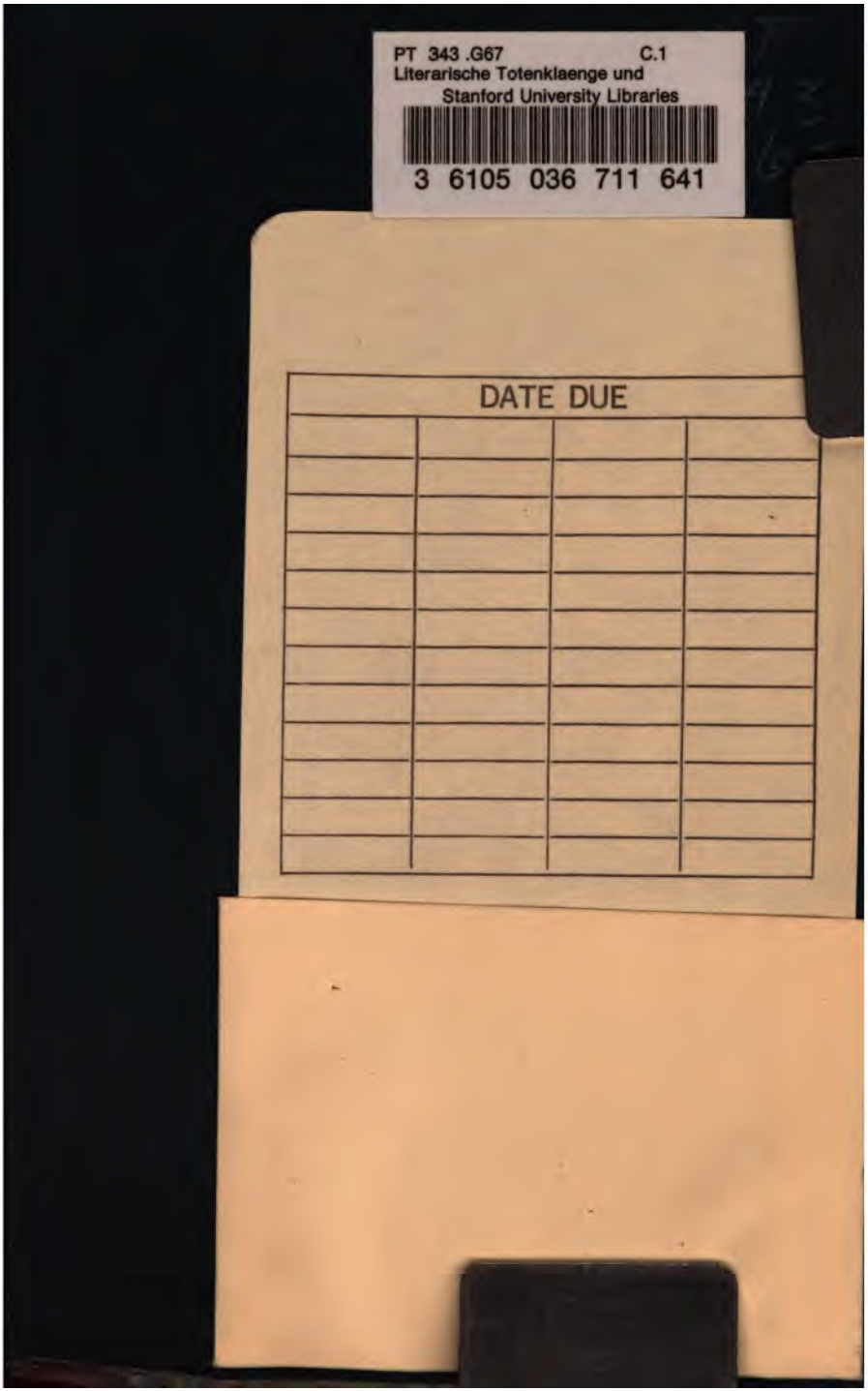

64

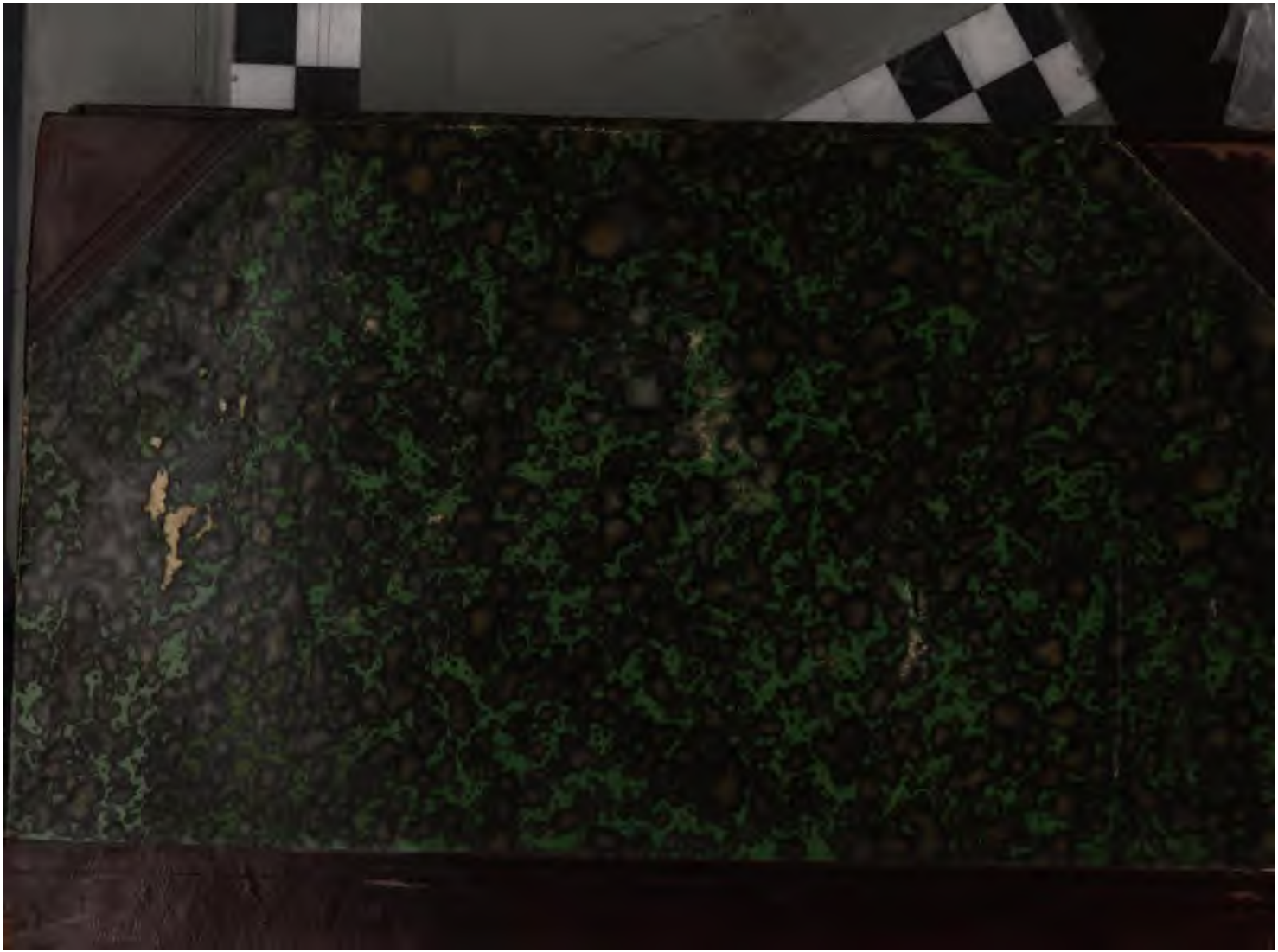
Druck:
W. Moeser Hofbuchdruckerei
Berlin.

Druck:
W. Moeser Hofbuchdruckerei
Berlin.

Druck:
W. Moeser Hofbuchdruckerei
Berlin.

Druck:
W. Moeſer Hofbuchdruckerei
Berlin.


PT 343 .G67 C.1
Literarische Totenklaenge und
Stanford University Libraries
3 6105 036 711 641
DATE DUE

Stanford University Libraries
3 6105 036 711 641

DATE DUE